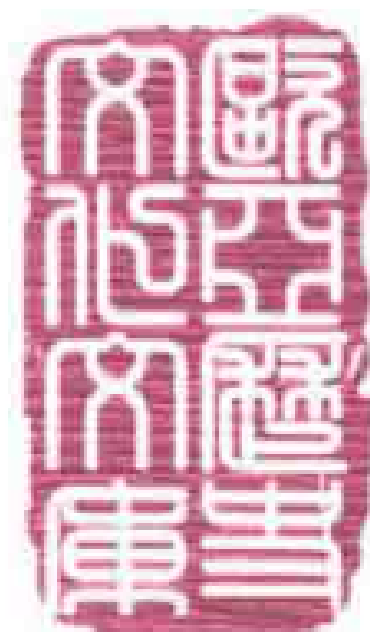
欧亚历史文化文库

"十二五"国家重点图书出版规划项目



总策划 张余胜



敦煌壁画艺术论

上册



丛书主编 余太山
李映洲 主编

兰州大学出版社

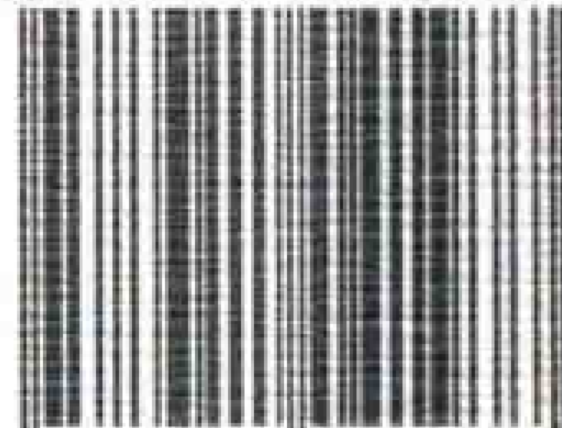


欧亚历史文化文库



项目执行／施援平　责任编辑／施援平

封面题字／冯天亮　装帧设计／张友乾


ISBN 978-7-311-04197-7

定价：148.00元（上、下册）



国家社会科学基金项目、全国艺术科学“十五”规划课题（01BF48）



欧亚历史文化文库



总策划 张余胜

兰州大学出版社

敦煌壁画艺术论

上册

丛书主编　余太山

李映洲　主编

图书在版编目(CIP)数据

敦煌壁画艺术论 / 李映洲主编. —兰州:兰州大学出版社,2013.8
(欧亚历史文化文库/余太山主编)
ISBN 978-7-311-04197-7

Ⅰ.①敦… Ⅱ.①李… Ⅲ.①敦煌壁画—研究 Ⅳ.①K879.414

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2013)第 169128 号

总 策 划 张余胜

书　　名 敦煌壁画艺术论(上册)
丛书主编 余太山
作　　者 李映洲 主编
出版发行 兰州大学出版社 (地址:兰州市天水南路 222 号 730000)
电　　话 0931-8912613(总编办公室) 0931-8617156(营销中心)
0931-8914298(读者服务部)
网　　址 http://www.onbook.com.cn
电子信箱 press@lzu.edu.cn
印　　刷 兰州人民印刷厂
开　　本 700 mm×1000 mm 1/16
总 印 张 35(插页 37)
总 字 数 486 千
版　　次 2013 年 7 月第 1 版
印　　次 2013 年 7 月第 1 次印刷
书　　号 ISBN 978-7-311-04197-7
定　　价 148.00 元(上、下册)

(图书若有破损、缺页、掉页可随时与本社联系)
淘宝网邮购地址:http://lzup.taobao.com



▲ 图1-1　西域商队　420窟（隋代）



▲ 图1-2　耕获图　榆林25窟（中唐）



▲ 图1-3　飞天　39窟（盛唐）



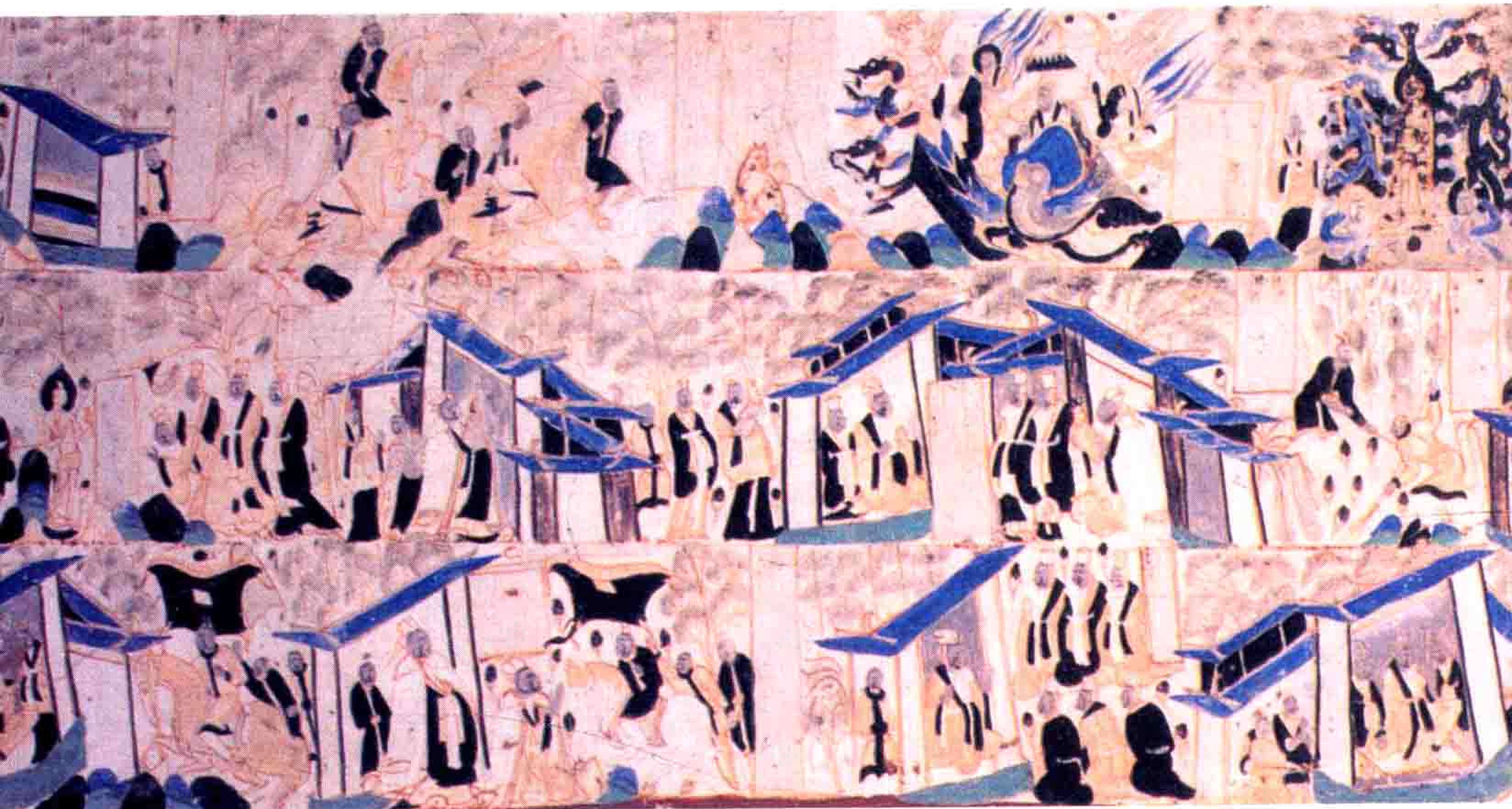
▲ 图1-4　萨埵那跳崖饲虎　254窟（北魏）



▲ 图1-5　菩萨　334窟（初唐）



▲ 图2-1　萨埵太子本生故事图　428窟（北周）



▲ 图2-2　佛传故事图　290窟（北周）

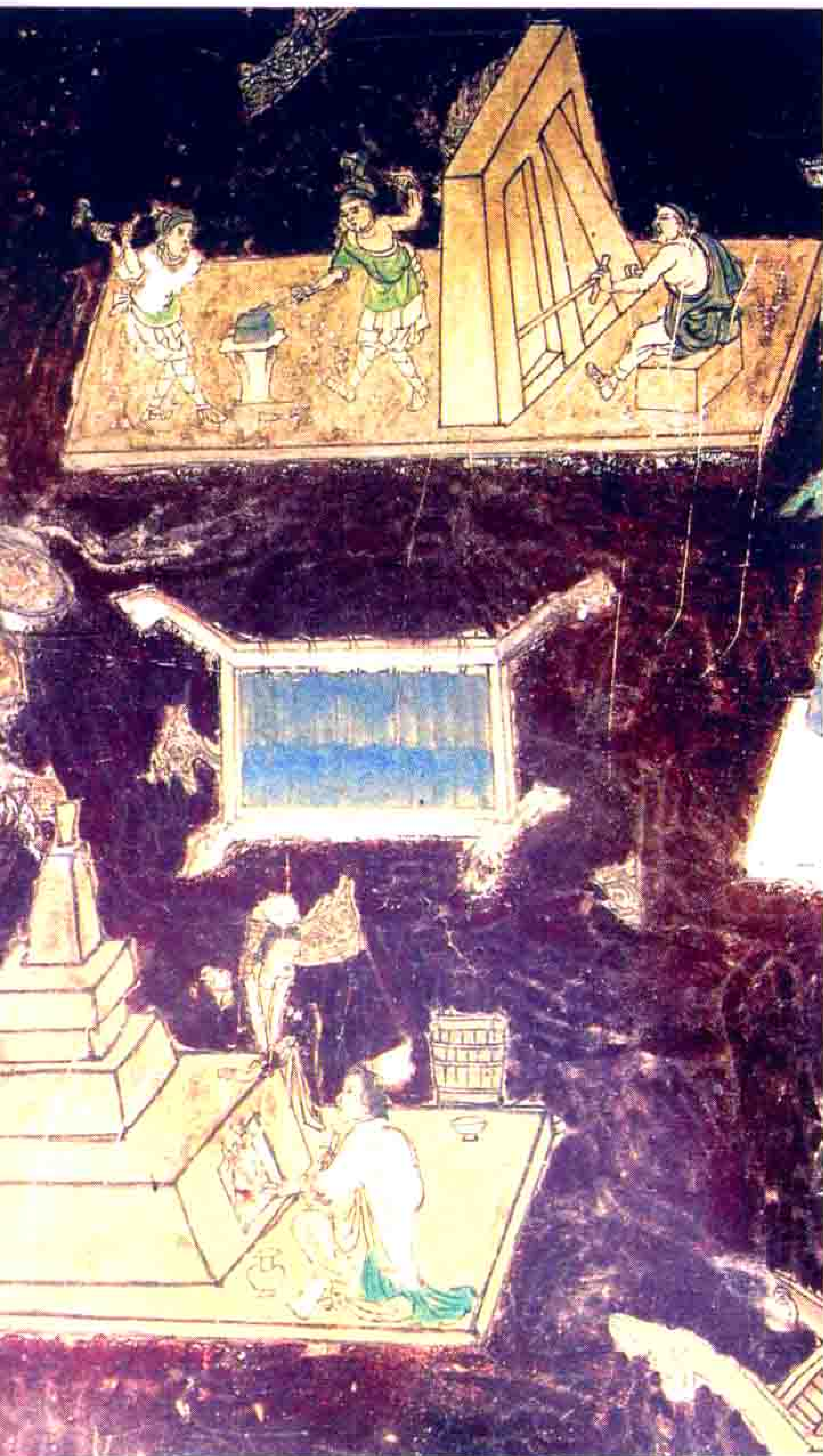


图3-3　打铁酿酒图　榆林3窟（西夏）



▲ 图3-6　工匠制陶图　61窟（五代）



▲ 图4-1　菩萨图　57窟（初唐）



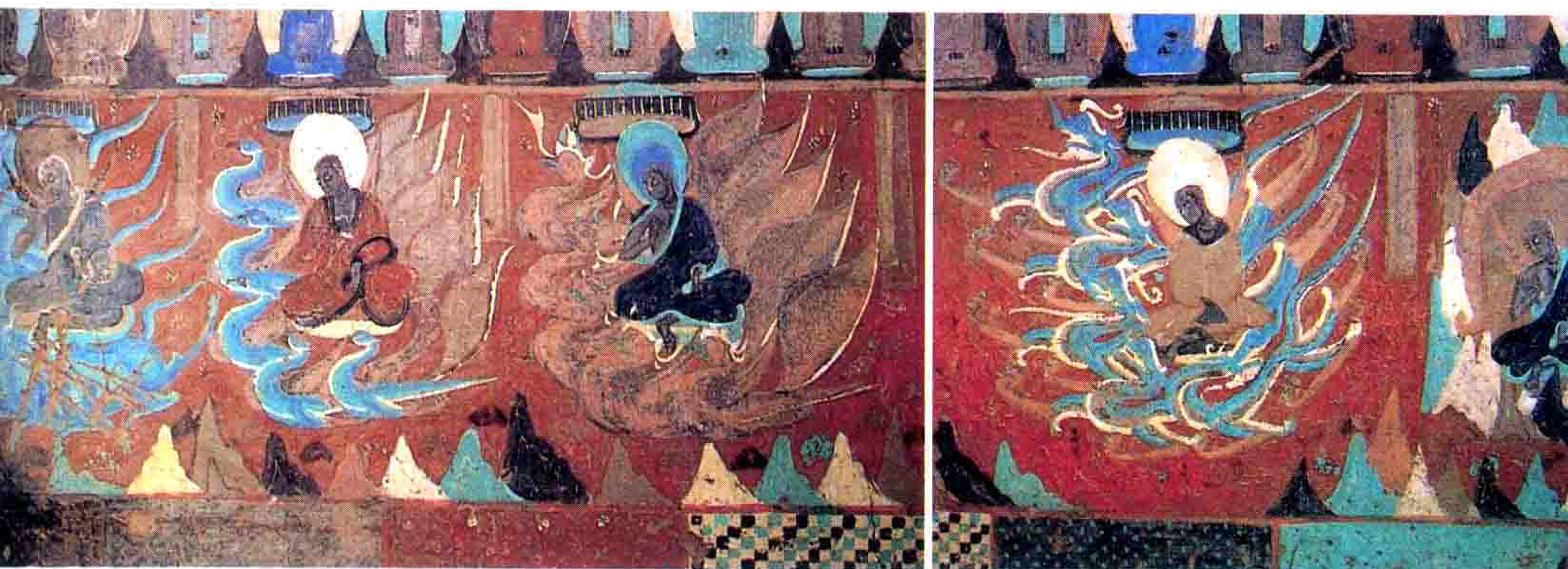
▲ 图4-2　宋国夫人出行图　156窟（晚唐）

▼ 局部





▲ 图5-3　沙弥守戒自杀品（部分）　257窟（北魏）

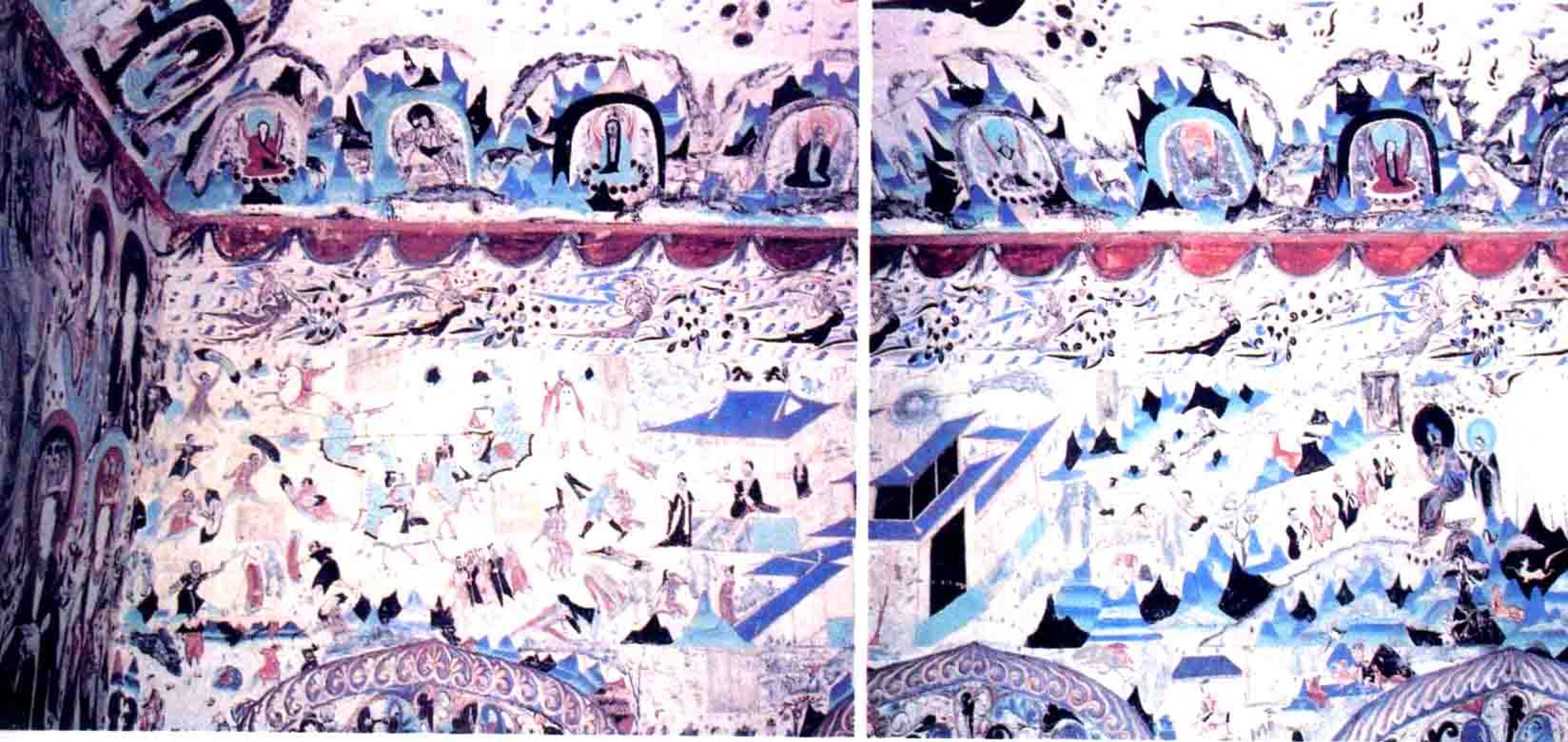


▲ 图5-7　须摩提女缘品（部分）　257窟（北魏）



▲ 图5-8　须摩提女缘品（部分）　257窟（北魏）

图5-10 窟顶东坡 285窟（西魏）



▲ 图5-16 五百强盗成佛 285窟（西魏）



▲ 图5-17 佛传故事 290窟（北周）



▼ 图5-18 胡人驯马 290窟（北周）



图6-1　降服火龙　305窟（隋代）

图6-3　飞天　402窟（隋代）


▲ 图6-6　疏体画风　302窟（隋代）

▲ 图6-7　密体画风　419窟（隋代）



▲ 图6-9　维摩诘经变　220窟（初唐）



▲ 图6-10　维摩诘经变　220窟（初唐）

▶图6-12　佛教史迹画　323窟（初唐）

▶图6-15　说法图　328窟（盛唐）





▼图6-17 劳斗叉斗圣变 335窟（初唐）

▼图6-22 吐蕃赞普 159窟（中唐）

▲ 图6-23　维摩诘经变弟子品　159窟（中唐）

▲ 图6-25　女供养人　9窟（晚唐）

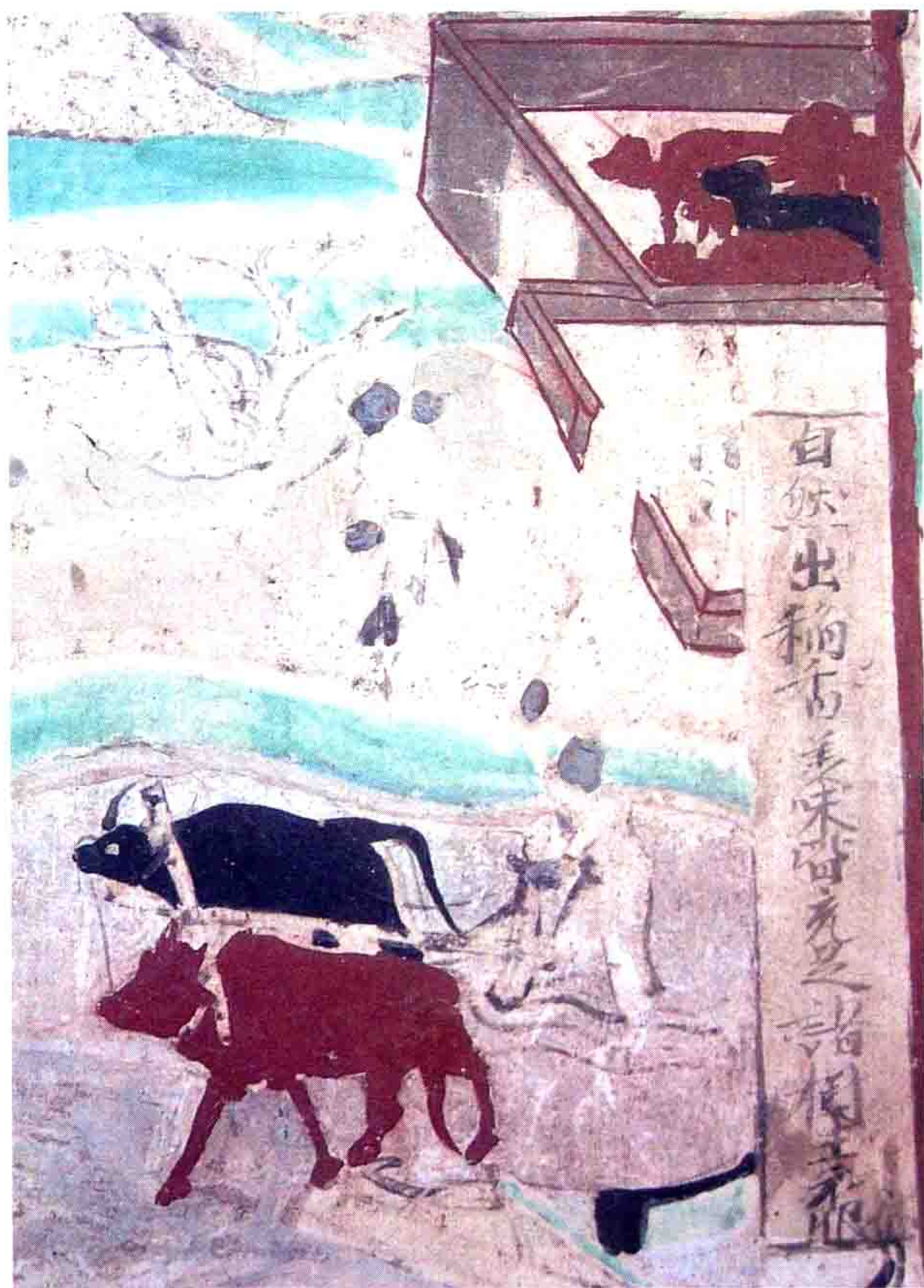


◀图7-1　外道信女　146窟（五代）





◀图7-4　回鹘公主出行图　100窟（五代）



▲ 图7-9　弥勒经变　55窟（宋代）



▲ 图7-19　欢喜金刚　465窟（元代）



▲图8-1 供养菩萨 401窟（初唐）



▲ 图8-5　供养菩萨　185窟（西魏）



▲ 图8-7　菩萨　404窟（隋代）



▲ 图8-9　菩萨　323窟（初唐）



▲ 图8-10　思维菩萨　71窟（初唐）



▲ 图8-11　菩萨　322窟（初唐）



▲ 图8-14　文殊变　25窟（中唐）



▼ 图8-16　持花菩萨　465窟（元代）



◀图8-17 千手千钵观音 3窟（西夏）



▲ 图9-6　飞天　260窟（北魏）

▶图9-9　飞天　249窟（西魏）



▼图9-10　飞天　278窟（隋代）

▲ 图9-11　飞天　313窟（隋代）

◀ 图9-15　佛背光飞天　321窟（初唐）



▲ 图9-16　飞旋双飞天　172窟（盛唐）

图9-17 双飞天 320窟（盛唐）

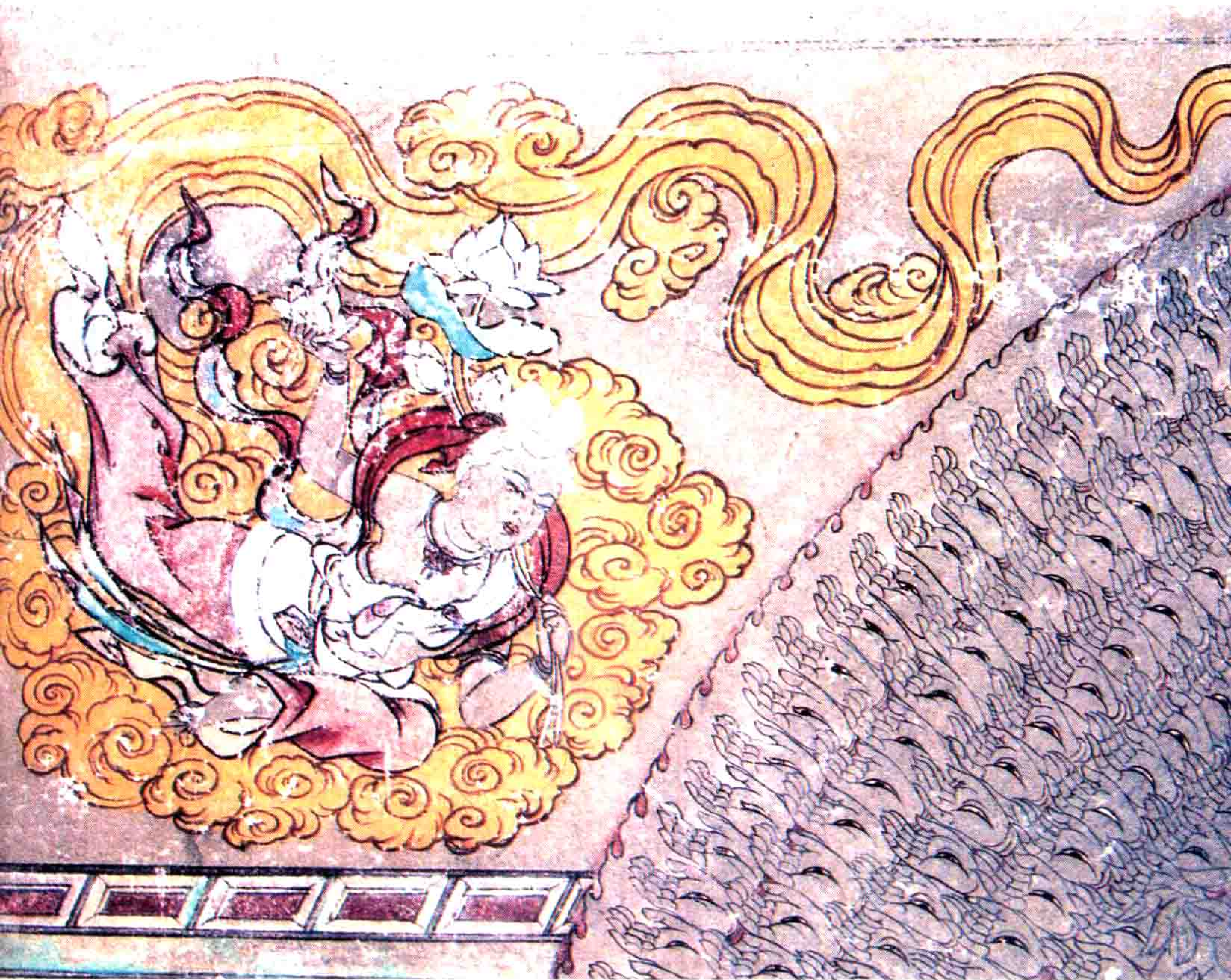
▼图9-18 飞天 158窟（中唐）



▲ 图9-20　飞天　61窟（五代）



▶ 图9-22　童子飞天　97窟（西夏）



▲ 图9-24　金发飞天　3窟（元代）

▲ 图10-5　供养童子　398窟（隋代）

▲ 图10-6 帝王供养像 220窟（初唐）



◀ 图10-7 国王、王后、公主供养像 148窟（盛唐）



▲图10-11 近侍女 17窟（晚唐）



▲ 图10-12　于阗国王供养像　98窟（五代）

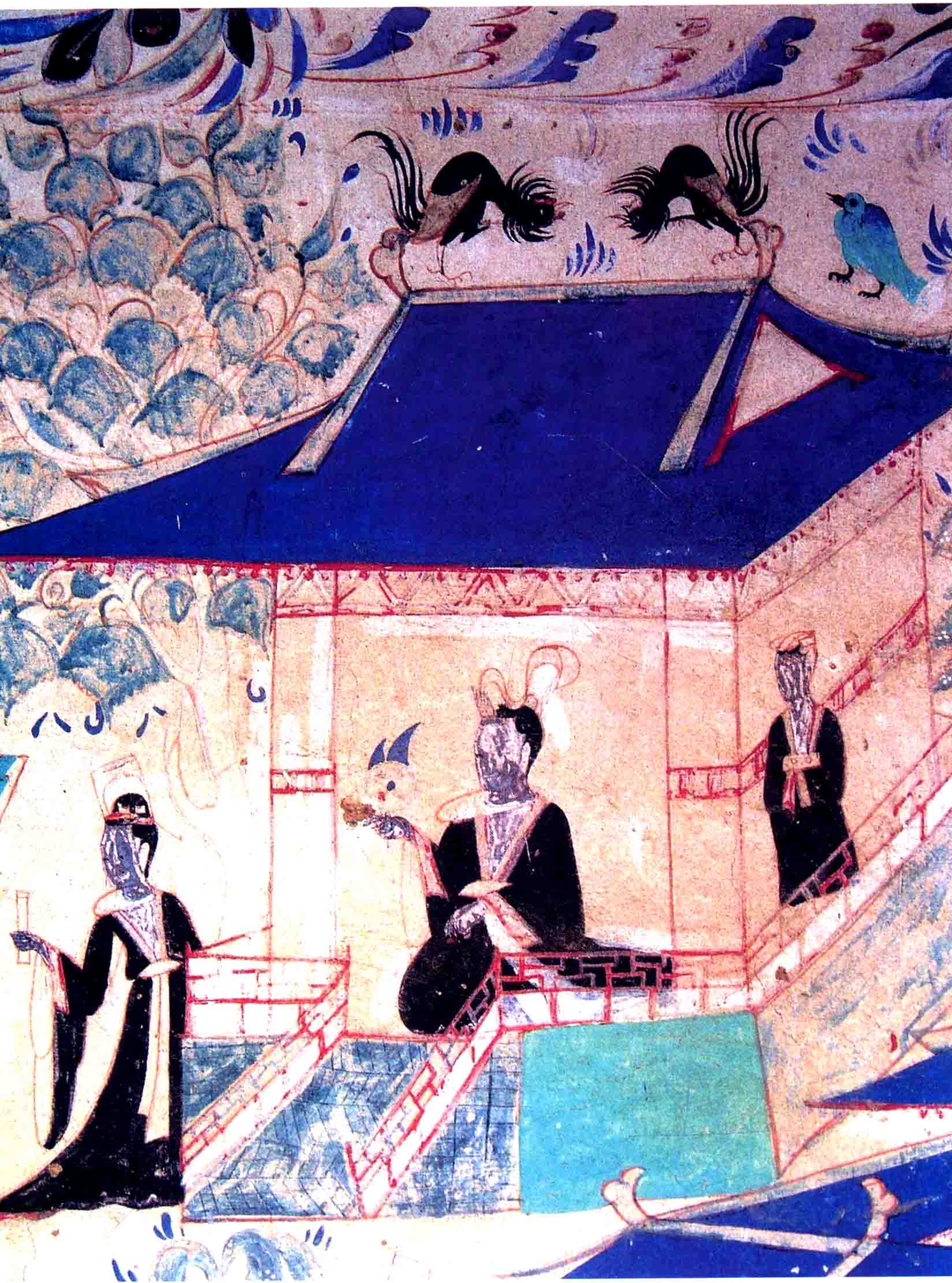
▲ 图10-13　于阗公主供养像　61窟（五代）



▲ 图10-14　曹议金出行图　409窟（五代）



▲ 图10-15　回鹘王　409窟（西夏）



▲ 图11-4　国王与大臣服饰　285窟（西魏）



▲ 图11-7　维摩诘　103窟（唐代）



图11-10　吐蕃赞普　159窟（中唐）



▲ 图11-14　女着男装　445窟（盛唐）

▶图12-8　连环藻井　390窟（隋代）



▶图12-15　窟顶藻井　329窟（初唐）

▲ 图12-18　藻井　387窟（盛唐）

▲ 图12-19　窟顶藻井　360窟（中唐）

图12-22 千手千钵观音藻井 161窟（晚唐）





▲ 图12-29　五龙藻井　234窟（西夏）



▲ 图12-30　丹凤四龙藻井　16窟（西夏）

▲ 图13-3　受惊的野牛　249窟（西魏）



▶ 图13-4　山林动物图　285窟（西魏）



▲ 图13-5　山林动物图　285窟（西魏）



▲ 图13-8　莲上鹦鹉　45窟（初唐）

▲ 图13-20　马夫与马　431窟（初唐）

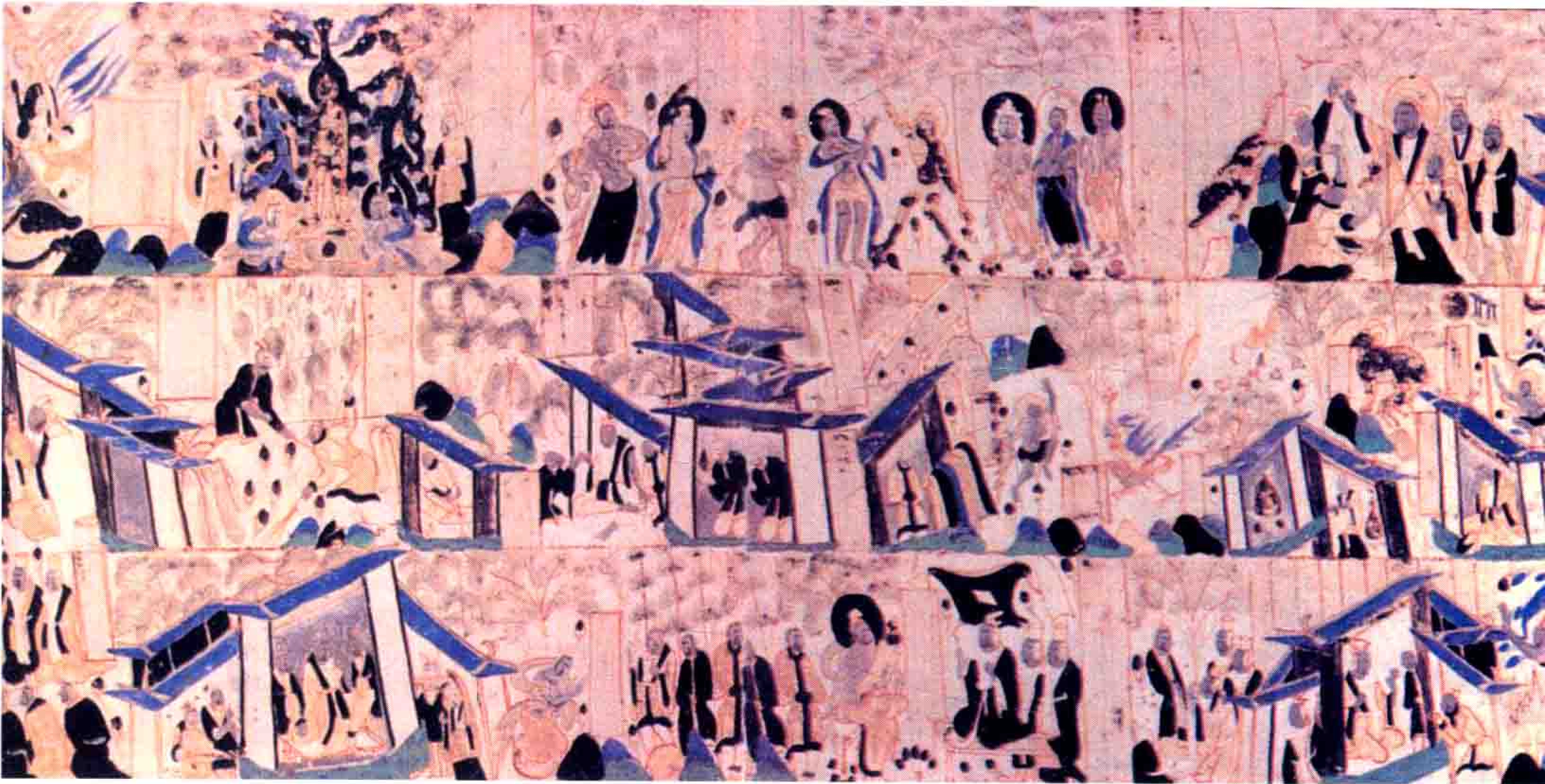
▲ 图13-23　骑马射猎　98窟（五代）

▲ 图13-25　翼马图　榆林10窟（西夏）

▲ 图13-26　群虎　301窟（北周）

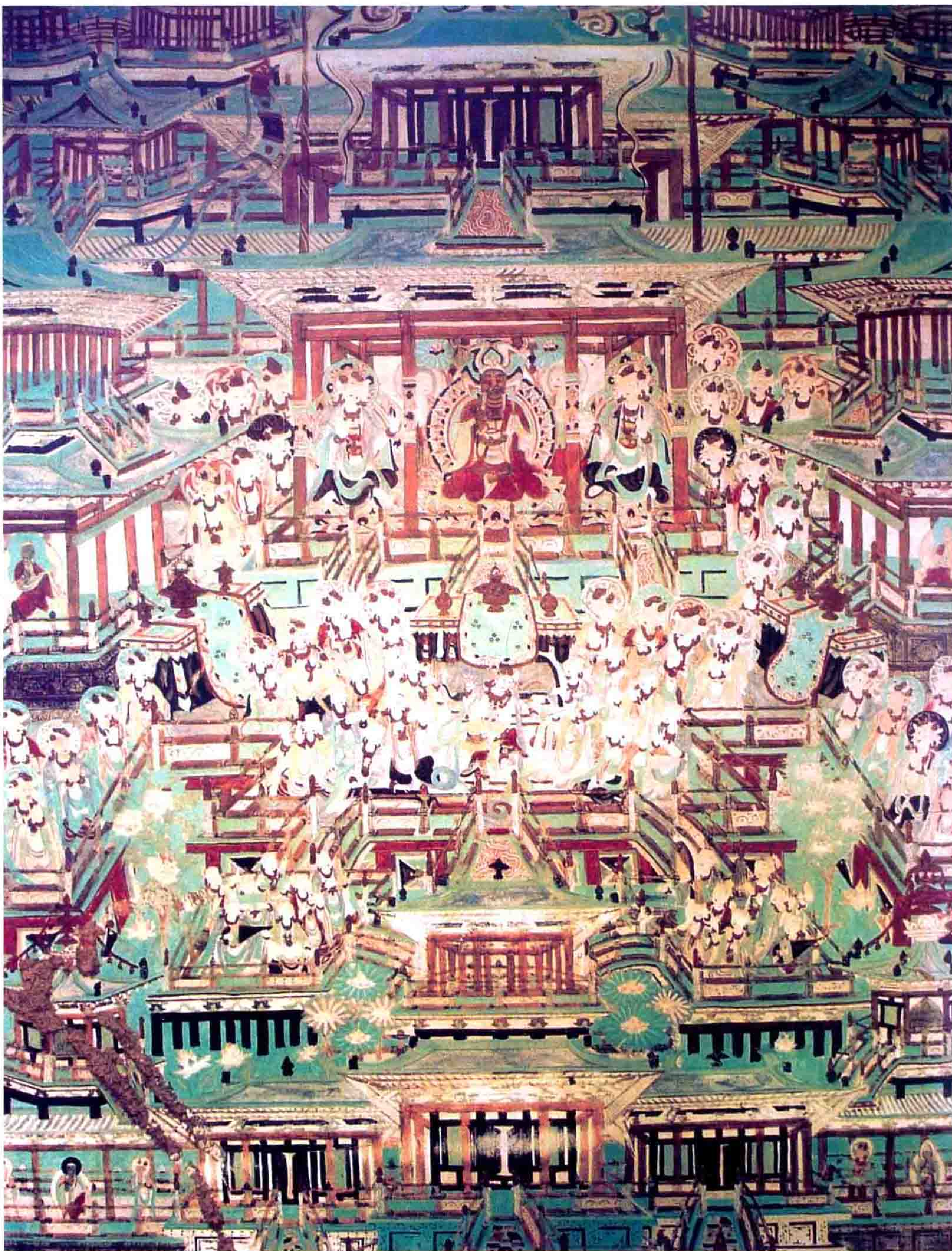


▲ 图14-5　金刚宝座塔　428窟（北周）



▲ 图14-14　早期建筑画　290窟（北周）

◀ 图14-18　观无量寿经变　172窟（盛唐）

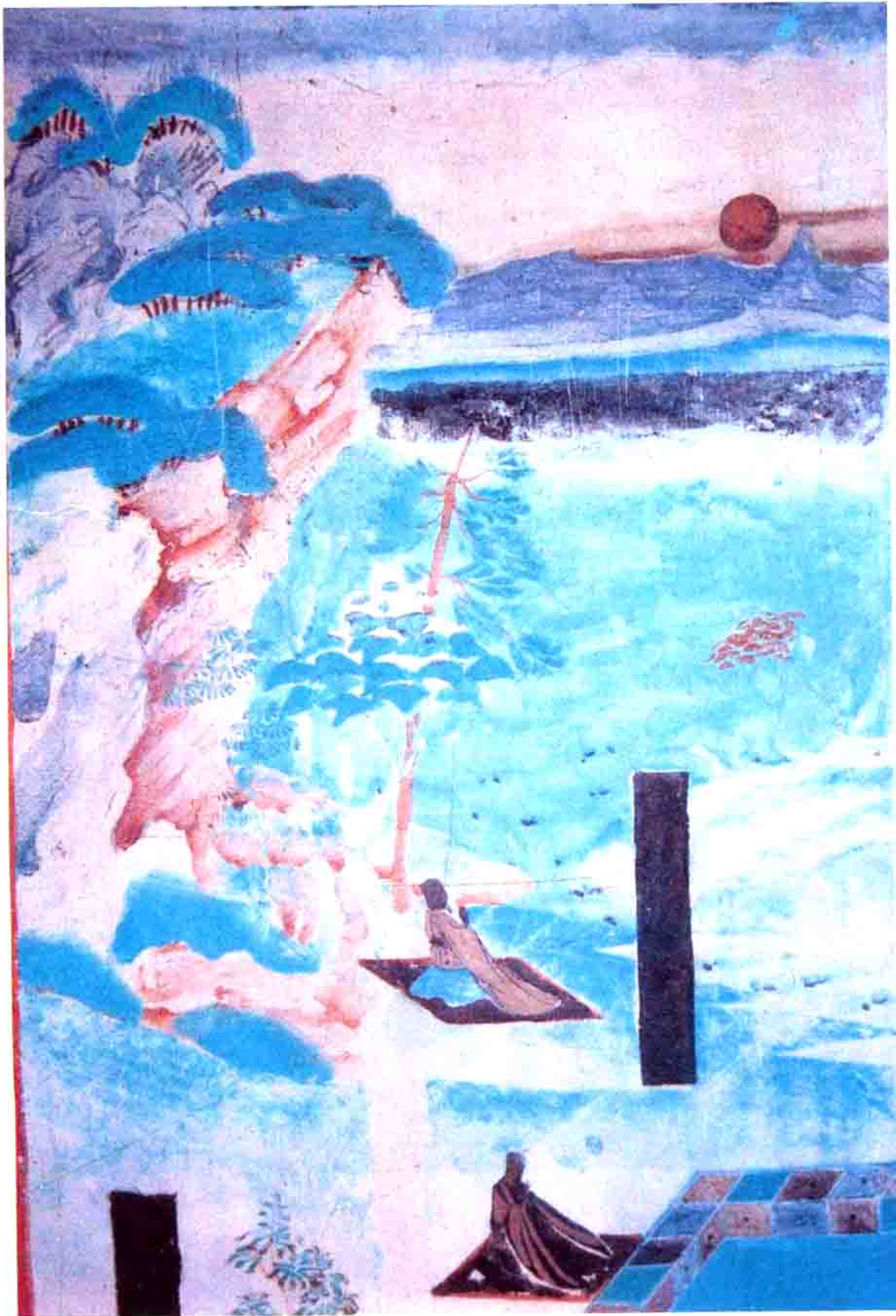


▲ 图14-23　药师经变　146窟（五代）

▲ 图15-1　西山行旅　103窟（盛唐）

▲ 图15-6　狩猎　249窟（西魏）

▲ 图15-7　药师经变　146窟（五代）



▶ 图15-15　日想观　320窟（盛唐）



▲ 图15-16　长河落日　172窟（盛唐）



▲ 图15-22　树下听琴图　85窟（晚唐）



▲ 图15-24-1　山林奔鹿　303窟（隋代）



▲ 图15-24-2　山林奔鹿　303窟（隋代）



▲ 图15-24-3　山、林、鹿　303窟（隋代）





▲图15-28　五台山　61窟（五代）




▼ 图16-1　白衣佛　435窟（北魏）



▲ 图16-2　佛教史迹画　323窟（初唐）




▲图16-3　北坡东王公　249窟（西魏）



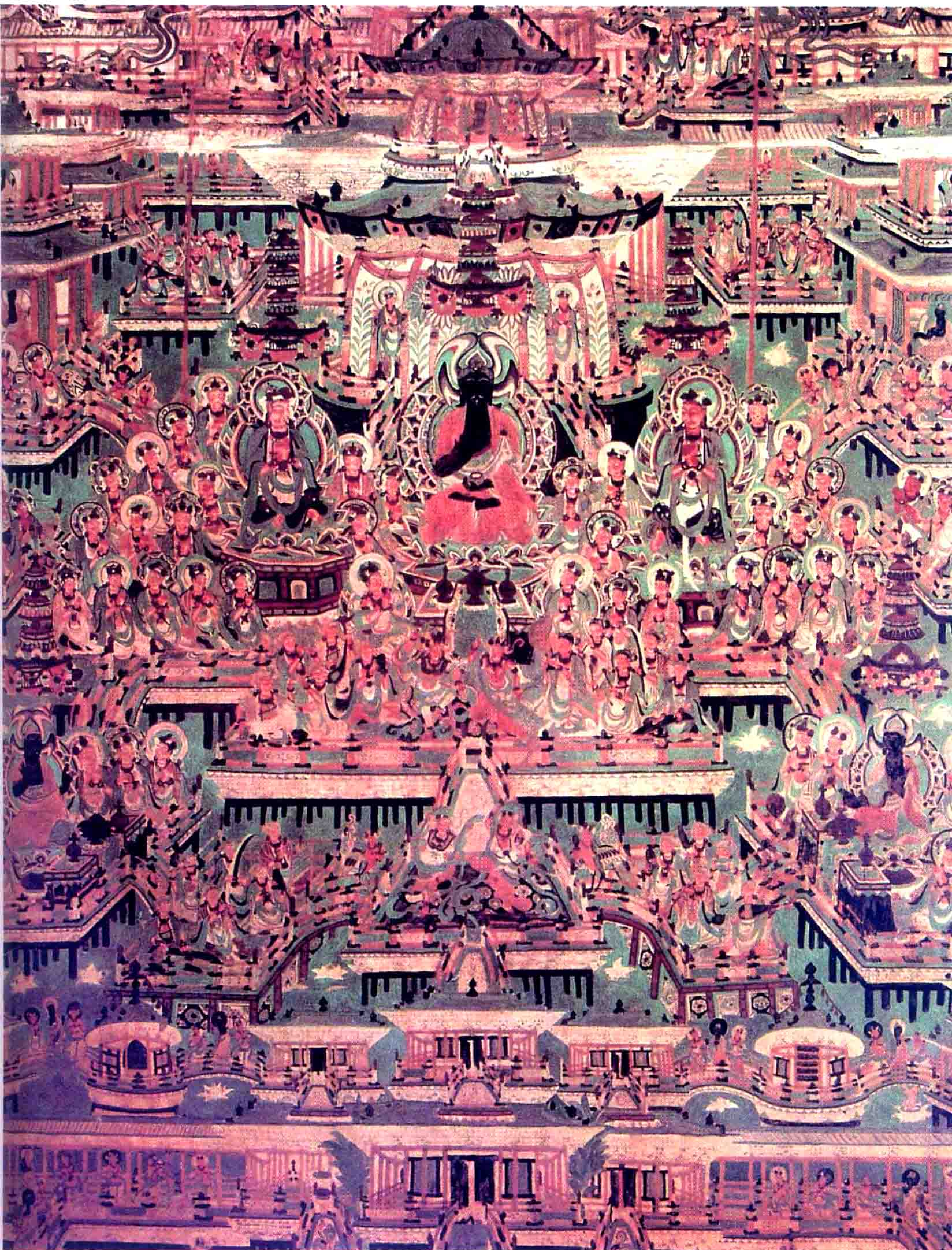
▲ 图16-4　西壁维摩诘经变之文殊　420窟（隋代）



▲ 图16-5　药师经变图　220窟（初唐）



▲图16-6　张议潮出行图　156窟（晚唐）



▲ 图16-7　药师经变　61窟（五代）



▲ 图16-8　千手千钵观音　3窟（元代）

出版说明

随着20世纪以来联系地、整体地看待世界和事物的系统科学理念的深入人心，人文社会学科也出现了整合的趋势，熔东北亚、北亚、中亚和中、东欧历史文化研究于一炉的内陆欧亚学于是应运而生。时至今日，内陆欧亚学研究取得的成果已成为人类不可多得的宝贵财富。

当下，日益高涨的全球化和区域化呼声，既要求世界范围内的广泛合作，也强调区域内的协调发展。我国作为内陆欧亚的大国之一，加之20世纪末欧亚大陆桥再度开通，深入开展内陆欧亚历史文化的研究已是责无旁贷；而为改革开放的深入和中国特色社会主义建设创造有利周边环境的需要，亦使得内陆欧亚历史文化研究的现实意义更为突出和迫切。因此，将针对古代活动于内陆欧亚这一广泛区域的诸民族的历史文化研究成果呈现给广大的读者，不仅是实现当今该地区各国共赢的历史基础，也是这一地区各族人民共同进步与发展的需求。

甘肃作为古代西北丝绸之路的必经之地与重要组

成部分，历史上曾经是草原文明与农耕文明交汇的锋面，是多民族历史文化交融的历史舞台，世界几大文明(希腊—罗马文明、阿拉伯—波斯文明、印度文明和中华文明)在此交汇、碰撞，域内多民族文化在此融合。同时，甘肃也是现代欧亚大陆桥的必经之地与重要组成部分，是现代内陆欧亚商贸流通、文化交流的主要通道。

基于上述考虑，甘肃省新闻出版局将这套《欧亚历史文化文库》确定为 2009—2012 年重点出版项目，依此展开甘版图书的品牌建设，确实是既有眼光，亦有气魄的。

丛书主编余太山先生出于对自己耕耘了大半辈子的学科的热爱与执著，联络、组织这个领域国内外的知名专家和学者，把他们的研究成果呈现给了各位读者，其兢兢业业、如临如履的工作态度，令人感动。谨在此表示我们的谢意。

出版《欧亚历史文化文库》这样一套书，对于我们这样一个立足学术与教育出版的出版社来说，既是机遇，也是挑战。我们本着重点图书重点做的原则，严格于每一个环节和过程，力争不负作者、对得起读者。

我们更希望通过这套丛书的出版，使我们的学术出版在这个领域里与学界的发展相偕相伴，这是我们的理想，是我们的不懈追求。当然，我们最根本的目的，是向读者提交一份出色的答卷。

我们期待着读者的回声。

总序

本文库所称“欧亚”(Eurasia)是指内陆欧亚，这是一个地理概念。其范围大致东起黑龙江、松花江流域，西抵多瑙河、伏尔加河流域，具体而言除中欧和东欧外，主要包括我国东三省、内蒙古自治区、新疆维吾尔自治区，以及蒙古高原、西伯利亚、哈萨克斯坦、乌兹别克斯坦、吉尔吉斯斯坦、土库曼斯坦、塔吉克斯坦、阿富汗斯坦、巴基斯坦和西北印度。其核心地带即所谓欧亚草原(Eurasian Steppes)。

内陆欧亚历史文化研究的对象主要是历史上活动于欧亚草原及其周邻地区(我国甘肃、宁夏、青海、西藏，以及小亚、伊朗、阿拉伯、印度、日本、朝鲜乃至西欧、北非等地)的诸民族本身，及其与世界其他地区在经济、政治、文化各方面的交流和交涉。由于内陆欧亚自然地理环境的特殊性，其历史文化呈现出鲜明的特色。

内陆欧亚历史文化研究是世界历史文化研究中不可或缺的组成部分，东亚、西亚、南亚以及欧洲、美洲历史文化上的许多疑难问题，都必须通过加强内陆欧亚历史文化的研究，特别是将内陆欧亚历史文化视做一个整

体加以研究,才能获得确解。

中国作为内陆欧亚的大国，其历史进程从一开始就和内陆欧亚有千丝万缕的联系。我们只要注意到历代王朝的创建者中有一半以上有内陆欧亚渊源就不难理解这一点了。可以说,今后中国史研究要有大的突破,在很大程度上有待于内陆欧亚史研究的进展。

古代内陆欧亚对于古代中外关系史的发展具有不同寻常的意义。古代中国与位于它东北、西北和北方，乃至西北次大陆的国家和地区的关系,无疑是古代中外关系史最主要的篇章,而只有通过研究内陆欧亚史,才能真正把握之。

内陆欧亚历史文化研究既饶有学术趣味,也是加深睦邻关系,为改革开放和建设有中国特色的社会主义创造有利周边环境的需要，因而亦具有重要的现实政治意义。由此可见,我国深入开展内陆欧亚历史文化的研究责无旁贷。

为了联合全国内陆欧亚学的研究力量，更好地建设和发展内陆欧亚学这一新学科,繁荣社会主义文化,适应打造学术精品的战略要求,在深思熟虑和广泛征求意见后,我们决定编辑出版这套《欧亚历史文化文库》。

本文库所收大别为三类:一,研究专著;二,译著;三,知识性丛书。其中,研究专著旨在收辑有关诸课题的各种研究成果;译著旨在介绍国外学术界高质量的研究专著;知识性丛书收辑有关的通俗读物。不言而喻,这三类著作对于一个学科的发展都是不可或缺的。

构建和发展中国的内陆欧亚学,任重道远。衷心希望全国各族学者共同努力,一起推进内陆欧亚研究的发展。愿本文库有蓬勃的生命力,拥有越来越多的作者和读者。

最后,甘肃省新闻出版局支持这一文库编辑出版,确实需要眼光和魄力,特此致敬、致谢。

余太山

2010年6月30日

序

1977年，中国结束了动乱的岁月，恢复高考，这一重要的变革改变了许多人的命运，我也幸运地成为“77级”的一员，读的是历史。在大三，开了一门让我目眩且极感兴趣的课程——敦煌学，由著名的敦煌学家段文杰先生、周丕显先生主讲。两位大师的授课给我打开了一扇中国文化灿烂辉煌之门。在学习中，曾萌发一定要去趟敦煌、到莫高窟朝拜的强烈愿望。1981年，我被共青团甘肃省委选中，参与接待一日本友好访华团，作为全程陪员参观访问了丝绸之路甘肃段，最后一站去了敦煌，第一次参观了莫高窟，见到了时任敦煌文物研究所所长的常书鸿先生。大学学习生涯结束，留兰州大学工作后，多次有机缘再进莫高窟，每次近距离观读瑰丽旖旎的敦煌壁画时，都有一种深深的视觉冲击和心灵震撼。这期间，断断续续写了关于敦煌壁画的研究论文。2001年终于按捺不住，申报了国家社科基金（艺术类）项目，获得全国艺术科学规划办资助立项。2001年10月经费正式到位，随之组成了一个既有艺术史论研究，又有具有中西绘画创作实践的著名画家参与的8人研究团队。至2005年

12月，课题完成，前后历时4年时间。现在出版的《敦煌壁画艺术论》，即是这个项目的结项成果。全书共分3编：《绪论编》、《综论编》和《分论编》，文稿共计35万余字，图版285幅，其中1/3为彩色图版。成果圆满通过了甘肃省和全国艺术科学规划办的两级评审和鉴定验收。课题结项了，成果却一直“待字闺中”。期间，境内外数家出版机构均表示愿以优惠条件出版该书，然而我却一直“惜嫁”，不忍“出阁”，其最主要的理由是怕负了“敦煌壁画”，这于我是过于沉重的心理负载。

《敦煌壁画艺术论》最终签约国家“十二五”重点图书出版规划项目、国家出版基金项目《欧亚历史文化文库》。掩卷沉思，感慨良多。记得课题刚完成时，段文杰先生还健在，曾欣然应允等成果出书时一定为之作序。但现在先生已然故去，虽未及成序，但我依然感恩于他老人家。正是他当年的课堂之烛，点燃了一个稚嫩学子关于敦煌艺术心灵追求的希望之光！《敦煌壁画艺术论》的出版，必须要感谢兰州大学的郑炳林教授和敦煌研究院的马德研究员，两位先生是我自始至终的良师益友，帮助我解决了从立题到结项全过程中的诸多困惑和难题。此外，我必须要鸣谢书稿中引述较多的几位敦煌学大家，他们是：关于敦煌壁画艺术史论研究的段文杰先生，关于敦煌壁画艺术创造者研究的马德先生，关于敦煌壁画飞天、菩萨、供养人画、壁画图案研究的谢生保、关友惠、苏莹辉先生，关于敦煌壁画动物画研究的刘玉权先生，关于敦煌壁画建筑研究的萧默先生，关于敦煌壁画山水画研究的王伯敏、赵声良先生。正是诸位先生一流的研究成果，构筑了本书坚实的学术根基。感谢陶一鸣先生，他是甘肃省艺术科学规划项目的主管人，“敦煌壁画艺术论”课题在从立项至结题的过程中，他都给予了关怀、支持和大力帮助。我要特别感谢《欧亚历史文化文库》项目执行人施援平博士，她是我曾经的同事和后来的同门学妹，正是她的慧识和不断的敦促，才使《敦煌壁画艺术论》“出阁”面世。她为之付出的精心策划和编辑辛劳，令我十分感佩！她还拟策划本书的英文版，力促灿烂辉煌的敦煌文化能远播海外，这更是功德之举，期望达成。

最后，我要感谢随我4年艰苦著书的研究团队，本书是集体学识与智慧的结晶。他们是：

甘肃画院国家一级美术师、工笔重彩画家王宏女史,她是本课题最先的“做茧者”。本书最有创新价值的学术观点部分是关于敦煌壁画与21世纪中国画形态的研究,而这正是得益于她和我合作研究的早期成果。上世纪末,同题论文曾被中国画研究院权威期刊《中国画研究通讯》加编者按全文转载,衷心希望本研究成果能对中国形成敦煌画派的创作实践产生重要的影响。

西北民族大学教授、油画家、敦煌壁画色彩研究专家周大正先生,他的加盟使《敦煌壁画艺术论》备增“色彩”。他关于敦煌壁画色彩的实证研究成果亦是本书独一无二的贡献。

还有当年的5位研究生女弟子,她们早已步入高校讲台,或成为专业研究机构的科研骨干。她们是:董珍慧(甘肃工业职业技术学院),主要承担了分量最重的《综论编》的主撰任务;王晓蓉(四川农业大学),主要承担了《绪论编·敦煌壁画源流》、《分论编·敦煌壁画之建筑、山水画》的主撰任务;汪永萍(河北大学),主要承担了《分论编·敦煌壁画之菩萨、飞天、供养人、图案》的主撰任务;张建荣(山西风光旅游规划研究中心),主要承担了《绪论编·敦煌壁画艺术佛缘》、《分论编·敦煌壁画之动物》的主撰任务;王晓琳(秦皇岛职业技术学院),主要承担了《绪论编·敦煌壁画艺术创造者》、《分论编·敦煌壁画之服饰》的主撰任务。她们5位同课题一起成长,经历了深入洞窟的实地考察、课题无休止的研讨思辨、浩如烟海的资料淘金,经历了几近山穷水尽,继而柳暗花明的专题读解,同老师一道完成了一次难忘的学术、审美、人文旅行,完成了一份沉甸甸的优秀答卷。我本人于本书的贡献如下:提出了“敦煌壁画艺术论”研究选题,论证了选题的研究背景、研究意义、国内外研究现状、研究主要内容框架、研究思路和研究方法等。作为本书主编和课题负责人,本书的主要学术观点体系的责任应由我来承担。此外,我还承担了《绪论编》的主要撰稿任务和最终结题及出版两次修订统稿任务。

《敦煌壁画艺术论》的创新主要体现在以全新的理论架构,从源流论、佛缘论、美学理论和美术创作方法论角度,全面系统论述敦煌壁画艺术问题,以综合研究方法,对博大精深的敦煌壁画首次进行全面系统的梳理,

产生了一本填补空白性质的专项研究著作。作为研究团队,我们竭尽了全力，但依然感到力不从心。逾千年的敦煌壁画仅用四载春秋进行学术耕耘,这本身就是一个浅陋的安排,不足乃至误述不可避免,诚望方家批评指正,不胜感激。

敦地厚载千佛史,煌天永著万年诗。谨以此书献给逾10个世纪虔诚地奉献宗教与艺术的敦煌壁画无名的艺术大师们,你们鲜有其名,但你们的艺术生命不朽！献给近1个世纪以来关于敦煌艺术史论辛勤耕耘的先辈大师们,你们的足迹是我前行的学术路标和不竭的动力源泉！

《敦煌壁画艺术论》付梓之际,写下上述文字,是为序。

李映洲

2012年大雪日

于兰州大学麦积山斋

目 录(上册)

绪论编

综论编

绪论编

李映洲 王宏 王晓蓉 张建荣 王晓琳 编著

1　敦煌壁画艺术源流

这是各民族的遗产，多少世纪留下来的积淀，社会逐渐蒸发的结果所形成的结晶。总之，这是一种特有的结构。

——雨果

1.1　敦煌壁画艺术形成的背景和原因

敦煌，古称三危，地处河西走廊的西北端，南有祁连山，北部有北塞山，往西连塔克拉玛干大沙漠，加上地处青藏高原北部的边缘地带，是个地处高山和沙漠、戈壁环绕的小绿洲，以戈壁、沙漠和山地为主。它的地理位置十分重要，是甘肃、青海、新疆三省的交汇处。自汉代以来，敦煌一直是中原通西域交通要道的咽喉之地，是著名的丝绸之路上的重镇。公元前111年，汉武帝平定西域，以后便在附近设立了汉河西四郡之一的瓜州。随着河西走廊的渐趋稳定，敦煌成为了沟通欧亚的大陆桥，丝绸之路上的重要城市之一，史书称敦煌是"华戎所交，一大都会"。西域胡商与中原汉族商客在这里交易中原的丝绸和瓷器，西域的珍宝，北方的驼、马与当地的粮食，包括中国、印度、波斯及阿拉伯在内的亚洲文明，与来自欧洲的古希腊、古罗马文明在这里汇聚并相互影响，形成了别具特色的西域文化。与此同时，自汉代中西交通畅通以来，中原文化不断传播到敦煌，在这里深深扎了根，中西不同的文化在这里汇聚、碰撞、交融。著名的敦煌学学者季羡林先生指出："世界历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远的文化体系只有四个：中国、印度、希腊、伊斯兰，再没有第五个；而这四个文化体系汇流的地方只有一

个，就是中国的敦煌和新疆地区，再没有第二个。”[1]季先生的论说充分说明敦煌所处的地理位置在历史上的重要性。

敦煌之所以形成以壁画为主的艺术圣地，有其特殊的背景和原因：

第一，敦煌是一片富庶的绿洲，历史上经济得到较好的发展。敦煌南枕气势雄伟的祁连山，西接浩瀚无垠的罗布泊，北靠嶙峋蛇曲的北塞山，东峙峰岩突兀的三危山。今天的敦煌是甘肃省最西端的一个县级市，总面积 3.12 万平方公里，略小于台湾和海南省，其中绿洲面积 1400 平方公里，仅占总面积的 4.5%，其余绝大部分是戈壁、沙漠和山地。历史上的敦煌，比现在还要大，包括党河流域和疏勒河流域的广大地区，即今天的敦煌市、安西县、玉门市、肃北蒙古族自治县和阿克塞哈萨克族自治县，总面积约 16.8 万平方公里，相当于一个半江苏省。那时候的敦煌，有较大的绿洲，有丰富的水资源，土地肥沃、草木繁盛，是理想的农牧业区。汉唐两代，敦煌的经济得到长足发展。张骞通西域以后，汉武帝多次从内地移民到此，汉族逐步超过原来的少数民族，成为主体民族。他们不仅为保卫、开发敦煌提供人力，还带来了内地先进的生产技术和文化。他们屯田、兴修水利工程，把敦煌的社会生活从以游牧为主转变成为以农耕为主，使经济得到了较好的发展。[2]

第二，敦煌偏安的历史，使其拥有相对稳定的发展环境。在敦煌的历史上，有一个有趣的现象，就是敦煌的发展并不完全与中央王朝的盛衰治乱同步，有多段偏安发展的经历。王莽时期，中原大乱，有一个人叫做窦融，从内地来到河西，拥兵自保，使得这一地区“上下相亲，晏然富殖”。稳定和发展的关系，在历史上就是如此。东汉建立以后，经过 200 多年的经营，从中原迁来的大族在敦煌逐渐站稳了脚跟；同时，中原文化也在这个地区扎下了根，以儒家经典为主的许多汉文典籍开始在这里传播。有一些非常有名的学者到这里隐居，其中有个叫张奂的，传授儒学，门徒有 1000 多人。[3] 东汉末年，诸侯割据混战，敦煌有近

[1]季羡林：《敦煌吐鲁番学在中国文化史上的地位和作用》，载《红旗》1986 年第 3 期。

[2]史苇湘：《敦煌历史与莫高窟艺术研究》，甘肃教育出版社 2002 年版。

[3]冯培红：《汉晋敦煌大族略论》，载《敦煌学辑刊》2005 年第 2 期。

20 年没有太守，但在当地大族控制下，保持相对平静。晚唐以后，敦煌进入一个特殊的时期，即归义军时期。归义军政权保持了敦煌地区 200 年的社会稳定和不受战争摧残，创造了敦煌拥有相对稳定的发展环境。所以说偏安是敦煌历史发展上一个很重要的因素。

第三，敦煌在丝绸之路上的重要地位，使其成为东西文化交流的中转站。丝绸之路有五六条路通向现在的西亚，每一条路都要经过敦煌。交通上的重要地位，使很多的文化沉淀在这个地方。中原的一些士人到西域去，要通过敦煌，往往有些人到了这里走不过去了，就成了敦煌居民；从西边过来的人也一样，甚至终老于此，所以就有了更多的文化传播。丝绸之路开通以后，中国丝绸源源不断地运往西方，成为罗马帝国时髦的服装面料。同时，西方各国的珍禽异物、宗教思想，又陆陆续续流入中原。这样，位于丝绸之路干线上的敦煌，就成为东西方贸易中心和商品中转站（如彩图 1－1）。

第四，民族的多样性以及各民族间的争斗和融合。据师古注引应劭说："敦，大也；煌，盛也。"盛大辉煌的敦煌有着悠久的历史，灿烂的文化。敦煌地区是很多民族聚居的地区，早在原始社会末期，中原部落战争失败后被迁徙到河西的三苗人就在这里繁衍生息。他们以狩猎为主，开始掌握了原始的农业生产技术。敦煌地区曾发掘出新石器时代的石刀、石斧和陶器、铜器。夏、商、周时，敦煌属古瓜州的范围，有三苗的后裔、当时叫羌戎族的在此地游牧定居。敦煌地区发现的游牧民族留下的许多岩画至今历历在目。战国和秦时，敦煌一带居住着大月氏、乌孙人和塞种人。以后，大月氏强盛起来，兼并了原来的羌戎。战国末期，大月氏人赶走乌孙人、塞种人，独占敦煌直到秦末汉初。西汉建郡以后，汉人逐渐超过少数民族，但少数民族仍然很活跃。唐朝安史之乱之后，中央对边疆的控制不得力了。敦煌地区曾被吐蕃人统治了 70 余年。他们也信仰佛教，留下了不少东西。在俄罗斯、法国等地方，有大量出自敦煌石室的吐蕃藏文写本，大多数是佛教经文，也有世俗的历史文献、文学作品。进入宋代以后，回鹘人和西夏人又相继成为敦煌的统治者。敦煌还是与周边民族交往最密切的地方，一些民族政权和外国

的王族、使臣不断来到敦煌，长期居住，开窟造像，各民族都为敦煌的发展做出了特殊的贡献。[1]

第五，敦煌地区特殊的地质状况，形成敦煌石窟壁画的物质条件。敦煌石窟的岩质属于酒泉系砾石岩层，由泥沙与卵石沉淀粘结而成。卵石坚硬，金石难琢；沙层疏松，稍碰即落，因此不适于雕刻。故古人凿窟之后，在壁顶和墙面上抹上泥灰，涂上白粉，令其平整再绘画其上。由于壁画和雕刻相比费工少，易于描绘细节，所以表现佛经内容及时代社会风貌都较石刻广泛、丰富、详尽。这就是敦煌石窟有别于其他石窟的最大特点和独具的优势。我们可以这样说，大同云岗、洛阳龙门易于雕刻，故以石雕为主；敦煌不适宜雕刻，故采用了壁画的形式。

第六，宗教信仰是敦煌壁画形成的精神支柱。据《高僧传》记载，约公元 244 年前后，外国僧人竺上座在敦煌收世居敦煌的月氏人竺法护为徒。晋武帝时，竺法护随师东游西域诸国，学会了 36 国语言和文字，携大量胡本佛经东归，在敦煌、长安、洛阳等地传教译经，成为中国佛教史上著名的译经大师。后来，内地佛教禅宗传到了敦煌地区。隋文帝和隋炀帝都倡佛崇法。在尼寺里长大的隋文帝，自幼深受佛教思想的熏陶。他曾云："我兴由佛故"[2]，因此即位后大兴佛事，促使敦煌佛教迅速发展。隋炀帝杨广在笃信佛教上更甚于父。其在位时，除造像立寺之外，"在两都及巡游，常以僧、尼、道士、女官（女道士）自随"，并从全国各地搜寻名僧。据《大慈恩寺三藏法师传》云："初，炀帝于东都建四道场，召天下名僧居焉。其征来者，皆一艺之士，是故法将如林。"盛唐时期，佛教有进一步的发展。唐武宗时，曾发生被称为"会昌法难"的毁佛事件，中原佛教受到沉重打击，而敦煌躲过了这次劫难，使得佛教艺术在此繁衍。[3] 佛教的兴盛使石窟发展成为有相当规模的佛教建筑，窟内雕塑佛像供奉并绘制壁画以表现佛教的教义，壁画佛教题材就有尊像画，本生、佛传、因缘故事，佛教东传故事，经变画和中

---

〔1〕夏鼐：《敦煌考古漫记》，载《考古》1955 年第 1 期。

〔2〕《广弘明集》卷 17《舍利感应记》。

〔3〕胡同庆：《试析敦煌隋初壁画的艺术特色》，载《敦煌学辑刊》1998 年第 2 期。

国传统神话等五大类，每一类又可细分为十多种题材不等。

上述六大要素使敦煌成为东西方文化的交汇点和积淀处，铸造了敦煌壁画艺术的辉煌。

1.2　敦煌壁画艺术源流的3种学说

敦煌为丝路之咽喉、中西交通之枢纽，是东西方文化交流的见证者。因而，敦煌艺术与东西方艺术的关系也就成为学术界探讨的焦点之一。敦煌艺术的源流问题，是敦煌研究中的重大课题，学者们很早就开始了对这个问题的研讨，但至今关于敦煌艺术源流的问题仍没有统一的界定，目前主要有西来说、东来说、东西融合说3种观点。

1.2.1　西来说

向达1944年在兰州讲演《敦煌佛教艺术之渊源及其在中国艺术上之地位》时持西来说观点，认为敦煌佛教艺术确实渊源于印度。他从绘画技术、绘画结构、塑像、画工题名4点进行了说明[1]，并在《敦煌艺术概论》中继续指出，因为敦煌所邻接的西域是受印度文化影响最深的地方，所以古代敦煌的文化也表现了不少印度文化的痕迹。向达后来又在《莫高、榆林二窟杂考》一文中，对此问题进行了更加详尽的研究，认为："至于敦煌佛教艺术之渊源，则说者不无异议，亦有倡为源出汉画之说者。中国之有壁画不知始于何时，唯战国西汉已有画屋之风，但其在技术方面之情形史文缺略，俱无可考。像武梁石室一类之画像石，则属于浮雕，与壁画殊料。又其中时杂以跳丸及都卢寻潼之伎，树则左右交缠对称，与伊兰古代之浮雕手法相同，富于异国情调，非纯粹汉族文明所能解释，故谓敦煌壁画为继承汉代画屋之风，固进于臆侧，以为出于汉画像石，亦有未谛也。敦煌佛教艺术渊源于西域彰彰明甚，兹就技术以及画理方面略举数证，以为解纷理惑之助。"此外，向达还通过分析各方面材料，认为敦煌壁画的画师中也有西域画家从事其间。

〔1〕向达：《敦煌佛教艺术之渊源及其在中国艺术史上之地位》，载《敦煌学辑刊》1981年第2期。

向达对敦煌艺术西来说的论证全面深入，其中许多论述对研究中印文化的密切关系有很大帮助。但这种全盘西来的观点，有较大的片面性，忽略了敦煌艺术的地方风格和民族传统。

1.2.2 东来说

20世纪30—40年代，贺昌群在中国首倡东来说。他从敦煌千佛洞的开凿年代及古印度的犍陀罗艺术的传播分析，指出犍陀罗佛教艺术随着佛徒的东来如商业上的交往而传入我国，并以敦煌第111号洞窟的北魏塑像为例，说明敦煌艺术具有犍陀罗式的基调[1]，但对这一观点没有详尽的论述。持这种观点的主要代表还有冯国瑞、宿白、吴作人及苏莹辉等人。冯国瑞在《天水麦积石窟介绍》一文中对麦积石窟和敦煌石窟进行比较，认为研究敦煌艺术的人，总是生硬地说敦煌艺术与希腊印度犍陀罗艺术有血肉关系，或者说是融合的，或者说某些地方还存在西方作风的影响，都是忽视了我们祖国劳动人民不断创造优良传统的代表作品。他认为："敦煌[石窟]的创建在晋代(366年)，而麦积[石窟]的建窟时期是较早期的，说明这一艺术传统可能是由晋、魏、北周、唐的政治中心长安区域附近的汾州、天水发展到敦煌，而不可能由敦煌倒回来到关内。"冯国瑞的以麦积石窟为中心、东西流传影响其他石窟的观点在论据上不够充分，其敦煌不可能倒过来影响关内的观点也很牵强。

吴作人《谈敦煌艺术》一文，认为在敦煌壁画中可以看到"冲击澎湃、犷放腾动、风逐电驰，凡所有隋以前的壁画都充分地表现着这种中国古代民族的雄猛的生命力"。敦煌壁画与东面辑安通沟古冢的壁画风格一致。同样的风格在汉墓石刻画像中也可以看到。甚至在绘画作风以外的题材内容上，也可以在壁画与汉石刻里时常找到相同的或类似的表现当时的生活、服饰，以及中国古神话与传说。所以可以肯定当时中国的文化早已东至于海，西渡大漠。吴作人还指出："帝国主义文化侵略者面对中国古文化的遗产瞠目结舌，就片面地借了这个提高了

[1]贺昌群:《敦煌佛教艺术的系统》，载《东方杂志》1931年第28期。

的艺术形式，来否定中国广大人民的伟大气魄的民族优秀风格。他们不但把我们有无上价值的艺术作品抢走，回过头来还反说‘这根本不是你们的东西’。”[1]敦煌壁画人物表现上虽说有印度佛教艺术的影响，但需要注意的是，希腊艺术衰落期的作风在犍陀罗艺术的表现非但没有直接影响中国艺术，并且在东渐的途中，相当于唐代的时候，在西域已看到中国绘画作风的流行——只有具有高度文化水准的中华民族才能批判地吸收而使得自己发扬灿烂。

宿白在《〈莫高窟记〉跋》中谈到了莫高窟石窟艺术的渊源问题。他认为敦煌莫高窟开凿年代较早，其位置又近当时内地西端，所以过去考查其艺术渊源往往偏重在它和中亚西亚的关系，但据莫高窟本身的文字记载，最早佛龛的开凿人乐僔、法良，一是“西游至此”，一是“从东届此”，都是自敦煌以东而来，这说明莫高窟艺术的开始，也和敦煌以东有密切关系。

苏莹辉就敦煌艺术东来说作了更加深入的分析。在《敦煌文化传自东方略论》一文中，他认为：早期敦煌艺术渊源于东方，并从实地观察、壁画题材和表现形式、壁画绘制技法等3个方面进行了详细论证。在《敦煌艺术源流之新论》一文中，苏莹辉进一步对此观点进行了阐述。

1.2.3 东西融合说

常书鸿先生最先提出东西融合说，影响也相当大。他在《敦煌艺术的源流与内容》一文中提出：“关于敦煌艺术，它在北魏创始的时期已经达到高度的技术水准。显然，它不是从敦煌石窟中发生滋长的原始艺术，因此，谈到石窟艺术的作风不能孤立地在敦煌就地分析，应当正本清源。”常书鸿先生认为：首先，在犍陀罗艺术传入之前中国艺术已有坚实的基础。在过去的研究中，人们都注意到敦煌艺术与希腊、印度犍陀罗艺术的关系，但另一方面却忽略了它与祖国民族艺术一脉相传的事实。其次，敦煌保存了大量汉代文化传统。敦煌，不特是现今中

[1]吴作人：《谈敦煌艺术》，载《文物参考资料》1952年第2卷第4期。

华民族文化的宝库，而且是汉唐民族保留传统的都城，一直保留着汉代正宗的文化传统，成为后来复兴民族文艺的一个主要的刺激力量。再次，佛教艺术对中国的影响是流而非源。从敦煌壁画看，佛教文化传入中国之后，中国艺术无论在思想内容、技术各方面都曾受着相当的影响，但这个影响是仅止于个别的"流"的方面，而不是本源的问题。从思想方面说：印度佛教教义的那种"无为"的思想，是不能为当时人民所接受的，这个问题，在隋唐时代壁画中以西方净土变来代替佛陀本身牺牲故事这一点可以得到几许线索，如把北魏初的阿弥陀佛改为无量寿佛，正说明了佛教教义在那时候已适合秦汉以来当时朝野求仙入道长寿的愿望，改变为行善礼佛往生不死的观念；从内容方面说，也随着佛教思想的转变，把过去鉴贤愚、颂功扬德，零碎标榜对象变为统一的以如来佛为首的善行的模式。[1]

常书鸿先生关于艺术源流的基本看法，首先值得注意的是，他第一次提出了敦煌一直保留着汉代正宗的文化传统，是外来艺术与民族形式的交融点，并分析了敦煌艺术向东流布的路线。第二，分析了汉唐文化对新疆地区的影响，有助于我们认识印度佛教艺术东传过程中"中国化"的第一个环节。第三，此文从思想内容上分析了敦煌艺术中民族传统和外来影响的源与流的关系，可惜分析得不够具体深入。

另一位持东西融合说的学者潘絜滋认为：新疆在历史上是佛教文化的先进地区，在石窟艺术上有许多卓越的创造，印度石窟艺术通过这个地区时，已揉合了许多地方的色彩，再传到敦煌，与中原艺术传统融合，才形成了所谓敦煌艺术。[2] 因此，敦煌艺术也体现了多民族祖国艺术的特点，它是汉民族和西北民族无数艺术家共同劳动的成果。潘絜滋强调印度艺术在新疆地区的地方化过程，这是佛教艺术进入中国后的第一道过滤，然后再传到敦煌，并且与中原艺术传统相融合，才形成了敦煌艺术，既非东来，也非西来，而是融合后产生的新艺术。[3]

---

〔1〕常书鸿：《敦煌艺术的源流与内容》，载《文物参考资料》1951年第2卷第4期。

〔2〕潘絜兹：《敦煌莫高窟艺术》，上海人民出版社1957年版。

〔3〕林家平、宁强、罗华庆：《中国敦煌学史》，北京语言学院出版社1992年版。

1.3 本书对敦煌壁画艺术源流的界定——本土说

以上关于敦煌艺术源流的分析各具特色，但又不同程度地存在缺陷。我们认为，艺术是现实的产物，艺术创作离不开现实生活，现实生活是一切艺术创作的源泉。敦煌壁画艺术作为一种佛教艺术，它和世俗艺术一样，都是以现实生活为依据而创造的一种艺术。固然敦煌艺术的发展在早期曾受到外来文化的影响，但是，敦煌艺术是数千年逐渐形成的，它反映了我国人民的民族意识和审美思想，具有中国民族风格艺术传统强大的生命力和融合力。敦煌艺术是东传的佛教在一个具有成熟的封建文化的地方的特有产物，也是民族传统文化在外来宗教刺激下出现的新形态。这个新形态随着我国古代历史的衍变、发展而不断变化，但始终保持着固有的以汉晋文化为主体的面貌。所以，敦煌本地土壤孕育了神奇的敦煌艺术，因此，我们对敦煌壁画艺术作出新的界定——敦煌壁画艺术本土说。

关于敦煌艺术源流的本土说观点，虽然至今是首次明确提出，但在以往的研究中，有不少学者为此做出了重要的探索。段文杰在《敦煌早期壁画的民族传统和外来影响》一文中认为，敦煌早期壁画是我国各族匠师以当时的现实生活为源，以传统的艺术技巧为流，又汇集了若干外来的支流而形成的一条艺术长河。段氏此文通过对敦煌早期壁画从题材内容到技法形式的系统分类分析，对敦煌早期壁画的民族传统和外来影响作了广泛深入的探讨，有许多新的见解。在《十六国、北朝时期的敦煌石窟艺术》一文中，段文杰进行了进一步深入的论述，特别是加强了与西域艺术的比较研究，在一定程度上弥补了上篇文章的不足，提出了敦煌早期壁画已“具有浓厚的乡土特色”的新观点，认为前人往往仅指出了敦煌佛教艺术中的民族性因素，而忽略了它的乡土特

色。[1] 段氏此文尽管提出了“乡土特色”，但未深入阐发论证。

史苇湘在《丝绸之路上的敦煌与莫高窟》一文中，也提出了与段文杰“乡土特色”相类似的观点。他认为敦煌的“文化、艺术始终保持着自己固有的以汉晋传统为主体的面貌”[2]。在《敦煌佛教艺术产生的历史依据》一文中，史苇湘对敦煌艺术的源流做了进一步阐述，认为没有本土条件就没有产生敦煌莫高窟佛教艺术的可能。敦煌佛教艺术是东传的佛教在一个具有成熟的封建文化的地方的特有产物，也是民族传统文化在外来宗教刺激下出现的新形态。这个形态是随着我国古代历史的衍变、发展而不断变化着的，但由于敦煌是一个历史悠久的文化名城，是古代西北地区各族人民物质文明和精神文明的集散地，在漫长的封建历史时期，由于特殊的地理条件，它很少遭受到像中原地区那样频繁的战乱，相对安定的时期比较长，就连整个河西五郡，在封建社会的历史中，也比中原地区有较长的安定，而敦煌地区在五郡中又更为突出。因此，世家豪族的统治得以延续繁衍，传统文化得以持久繁荣，并且形成了鲜明的地方风格。因此，敦煌艺术形式上所表现出的古老、保守的成分要比中原地区浓厚得多。同时，中原地区不断变化着的新艺术形式又总是以迟缓、渐进的步伐促使敦煌佛教艺术发生变化。一种内在的强固势力，影响着古代敦煌地方的经济生活和意识形态，而且经历了漫长的岁月，这个势力就是古老的汉晋传统。[3]

史苇湘通过对史籍中关于汉晋时中原对敦煌的移民、敦煌生产水平的发展和文化上的高度繁荣等方面的分析研究，指出敦煌既有著名的书法家张芝、索靖，又有能工巧匠的代表“敦煌鲁班”，更有许许多多著名的音乐家、针灸师、占卜师等以其技艺的高超而被载入史册，可以说，汉晋文化传统在河西和敦煌地区有坚实而深厚的基础，以敦煌为中心的五凉文化，在继承汉晋文化传统基础上，到 4 世纪时，已发展到相

---

[1]段文杰：《敦煌艺术论文集》，甘肃人民出版社 1994 年版。

[2]史苇湘：《丝绸之路上的敦煌与莫高窟》，载史苇湘《敦煌研究文集》，甘肃人民出版社 1982 年版。

[3]史苇湘：《敦煌佛教艺术产生的历史依据》，载《敦煌研究》1981 年第 1 期。

当成熟的阶段，这就是莫高窟在公元366年开创时的基础。

史苇湘对敦煌艺术产生的客观基础和艺术形式上的地方风格首次作了较为全面系统的论述，可以说是具有划时代的意义，使敦煌艺术产生的“本源”之谜的解答初见端倪，他认为佛教艺术东传，一进入我国，无论至少数民族聚居的西域还是汉族聚居的敦煌都在受到不断的改造，提出了佛教艺术东传过程中的步步本土化的观点。

宁强在《从印度到中国——某些本生故事构图形式的比较》一文中，对某些本生故事构图形式在印度和新疆的不同特点进行了比较，指出一种艺术类型无论影响有多大，都会在其传播伸展过程中，受当地自然条件限制，被当地文化传统改造，逐步走向本地化。正是由于各地艺术家的不断吸收、变革和创新，赋予旧有艺术形式以活力，从而诞生出新型的艺术形式，促进了人类文明的进步发展。敦煌是一个有浓厚汉晋文化传统的地区，当地的居民也主要是汉人。所以，当佛教艺术沿丝绸之路传来之后，立即被当地的艺术家加以改造，创造出新的汉式佛画。[1]

我们在此基础上，通过总结前人研究的成果，提出：尽管敦煌艺术早期受到印度艺术的影响，但敦煌本土条件才是产生敦煌艺术的本源。

1.3.1 历史环境

我国从三国至南北朝的一个多世纪时间里，中原战乱频繁，相反，敦煌由于它地处东西交通要道，是古代西北地区各族人民物质文明和精神文明的集散地。由于其特殊的地理位置，很少遭受中原地区那样频繁的战乱，较为安定。因此，传统文化得以繁衍，这对东晋十六国（前凉、北凉）和北朝（北魏、西魏）时期壁画的长期盛行，创造了有利的条件。

早在公元前2世纪初，西汉王朝的田卒和弛刑士们（充军服劳役的罪犯）就开拓了敦煌这片肥沃的土地。在敦煌建郡前，玉门关、阳关

[1]宁强：《从印度到中国——某些本生故事构图形式的比较》，载《敦煌研究》1991年第3期。

以东已经开辟了不少农田。由于军事屯田,农牧业得到了发展。西汉元鼎六年(前111)正式建立敦煌郡,管辖现今敦煌、安西等地。由于扼守河西、开发西域的战略需要,西汉王朝不断向敦煌移民。这些移民有不少因犯罪被贬的官僚地主,他们在举家迁移时,不仅带了大量的部属、佃户,其中不乏能工巧匠,同时将先进的农业技术带到了敦煌,使这个荒凉之地发展壮大。因此,西汉时期敦煌已成为西域重镇,在政治、军事、经济、文化等方面都得到了发展。

4世纪初,在西汉王朝八王之乱后,北方十六国分裂。这时,由于晋凉州牧张轨为发展生产安置流民,使以敦煌为中心的凉州文化在混乱的北方大放异彩。这期间,敦煌出了不少著名文士和能工巧匠,至今还留存着他们的著述和他们创造的文化遗迹。另外,敦煌有很多隐士,他们离开中原,到敦煌或安居河西,证明敦煌当时已经具备他们从事著述和讲学的物质条件。前凉政权延续了70余年(301—376)不仅保存了汉晋文化传统,而且有所发展。

公元5世纪初,西凉王李浩以敦煌为国都,曾先后营建多处宫殿建筑,并绘了各类封建历史人物的画像。公元421年北凉灭西凉后,起用了一些敦煌人士,其中有不少工匠。这些证明4—5世纪时河西诸凉国都营建过精美的建筑群,反映了凉州地区的统治者不但掌握了大量的财富,而且掌握了一批有经验的建筑师和工匠。后来,唐朝人张鷟的《朝野佥载》和段成式的《酉阳杂俎》都记载敦煌曾出过一个“鲁班”。自古以来“鲁班”就是能工巧匠的化身,唐代传说的“敦煌鲁班”,说明古代敦煌的工匠技艺已经达到一定高度。此外,敦煌还有著名的音乐家、针灸师、占卜师,都以出众的技艺载入古籍。[1] 以上这些都说明汉晋文化传统在敦煌地区已有坚实深厚的基础,以敦煌为中心的五凉文化,在继承汉晋文化传统的基础上,到4世纪时已发展到相当成熟的阶段。敦煌艺术就是在这样的历史环境中孕育诞生的。

在敦煌的历史长河中,只是在公元前111年建郡时,曾有过酷烈的

---

〔1〕马德:《敦煌工匠史料》,甘肃人民出版社1997年版。

战争，其他时期都较为稳定。又由于全国性的农民起义战争洪流没有冲击到此，世家豪族的繁衍延续竟长达千年之久，为内地所罕见，因而历史沉淀深厚。苦难的下层工匠、农民、寺户、驿户，在现实生活中看不见光明，佛教就成为他们唯一的慰藉。他们在宗教中抒发自己的愤懑、哀怨和希望，发挥了他们的想象力，培养了表达他们意志与愿望的绘塑工匠，创造了莫高窟的文化和艺术。地主阶级为了进行有效的思想统治，也为了自己营功祈福，投入了大量的财富，使莫高窟连续建造达10个世纪之久。这些优秀的壁画和塑像，正是古代艺术家们的艺术想象力创造性地使佛教教义的想象力形象化的重要历史成果。[1]

我们在说明了敦煌各时代的社会生活是敦煌艺术的依据之后，进一步从敦煌壁画深入探讨一下这些古代艺术是怎样反映现实的。

大量的描绘大乘净土的经变和早期的本生故事及佛教史迹画形象地反映了各时期的社会生活情景，只有佛教艺术为了描绘众生皆苦，使画工们的笔触描绘了社会的许多方面：在榆林窟第25窟观无量寿经变中我们看到激烈的宫廷夺权斗争、嫁娶和耕种生活情景（如彩图1－2）；在莫高窟第76窟法华经变中保留的战争、旅行、折柳送别、雨中耕种、斋僧、请医等场面，是我国古代历史生活的形象图典。

莫高窟各时代壁画中对水的描写，充分体现了敦煌群众崇拜他们现实生活中不可缺少的事物。在历时千年的石窟里，无论是藻井中的环渊方井、故事画中的蜿蜒长河，还是“水若浮壁”的莲花宝池，水都是用明亮、温柔的石绿和浅青来描绘的。在干旱的敦煌，水是最宝贵、最美丽、最诱人的。古代敦煌人说：“本地，水是人血脉。”在敦煌莫高窟第296窟福田经变中，画种植园果以施清凉、施给医药、旷路凿井、架设桥梁；在莫高窟第94窟金光明经变里，画流水长者救鱼。这是严酷的大自然使人们在描绘佛国世界的时候，必然在壁画里融进他们的生活经验与希望，把他们生产所系、生命所依的水加以神化。[2]

---

〔1〕马德：《敦煌莫高窟史研究》，甘肃教育出版社1996年版。

〔2〕沙武田：《敦煌金光明经变的几个问题》，载王希隆：《历史文化探研》，甘肃民族出版社2009年版。

在敦煌莫高窟的经变与变文里，处处可以看到现实生活和佛国世界之间的联系。壁画经变的种类由少到多，品类由简到繁，都有它的社会原因。从敦煌壁画的佛教画和经变画及本生故事画中可以看出，无论是从义理到形式，敦煌艺术的基础和依据都在当地人间。这是被生活所证实的，也是被大量历史文献所证明的。

1.3.2 壁画题材

壁画是敦煌石窟艺术的重要组成部分。根据壁画的题材内容，可将敦煌壁画分为5类：佛像画、故事画、民族传统神话题材画、装饰图案和供养人。敦煌壁画艺术的本土特色从各类壁画的题材及其表现手法都能体现出来。

1.3.2.1 佛像画

佛像画是人们崇奉礼拜祈愿的对象，主要是以佛为主体的说法图。在说法图里出现了汉式子母阙。除了西域传来的圆拱门，又出现了中央殿堂式门楼，一中一西，栉比相间。这种天宫楼阁建筑形式与嘉峪关新城七号魏晋墓中的天宫楼阁完全相同，所不同者仅仅楼阁中不是墓主人的生活场面而是天宫伎乐。由于受到本土汉晋文化的熏陶和河西魏晋墓画的感染，菩萨的面相逐渐条长而丰满，人物曲鼻平眉，秀眼，身材修长，有的超过7个头。

1.3.2.2 故事画

故事画是向人们灌输佛教思想的壁画，比佛像画更有吸引力。佛经故事画是敦煌壁画主要的内容，它包括了萨埵那舍身饲虎、月光王以头施人、尸毗割肉喂鹰、微妙比丘尼现身说法、九色鹿舍己救人、五百强盗成佛以及释迦牟尼生平事迹等20余种。

早期的故事画多以修六度为内容，要求人们忍受各种迫害凌辱、穷困疾苦而不生怨恨之心。反映在画面上，就是充满恐怖和悲惨的气氛。这些虽然是来自西域的经典和佛教艺术，但当时在敦煌大量出现，绝非偶然。我们以“强盗成佛”为例。这个故事反复在西魏、北周出现，这和北魏后期以来风起云涌的农民起义密切相关。洛阳出土的北魏元朗墓志中说：“皇家多难，妖氛竟起，河西之地，民莫安居。”当时驻守瓜州

的东阳王元荣，忧心忡忡地说："天地妖荒，王路否塞，君臣失礼，于兹多载。"[1]可见农民起义截断了从敦煌去洛阳的道路，使得元荣不能朝拜天子、履行君臣之礼，因此就大造佛窟、大写佛经，祈灵于宗教，以保障他们的安宁。

这个例子也说明，采用外来的东西，其目的总是满足自己的需要。在采用中，为了把佛教哲学和神学思想化为具体的形象，就必然会与当时当地的社会生活结合。画面上大量出现的农耕、狩猎、捕鱼、屠宰、治病、射靶等生产劳动和社会活动，以及审讯、挖眼、活埋等酷刑，或是纯粹的中国的形象，或是中国化了的形象，它们是当时社会面貌某些侧面的真实反映。

1.3.2.3 民族传统神话题材画

民族传统神话这类题材主要出现在西魏时期，大多集中在一些洞窟顶部藻井四周，主要有伏羲、女娲、东王公、西王母、青龙、白虎、朱雀、玄武、开明、飞廉、雷公、羽人、方士等10余种20余幅。

目前认为最早的第285窟就有这类题材画：窟的东顶画伏羲女娲南北相对，伏羲一手持规，一手持墨斗；女娲两手擎规，双袖飘举，奔腾活跃。画中有龟蛇相交的玄武、昂首奔驰的白虎，振翅飞翔的朱雀等守护四方之神；有旋转连鼓的雷公、挥舞铁钻的辟电，有头似鹿、背有翼的飞廉等古代神话传说中的自然神，还有人头鸟身的禺强、兽头人身的乌获、竖耳羽臂的羽人等等，与仙鹤共翱翔，随云彩而飞动。顶部下方绕窟一周，画有山峦树木和各种动物，以及射虎、追羊、杀野猪、射野牛等人间活动。[2] 这种象征宇宙的壁画，在屈原的《天问》中早已提到。王延寿《鲁灵光殿赋》中也说："图画天地，品类群生，杂物奇怪，山神海灵……遂古之初，五龙比翼，伏羲鳞身，女娲蛇躯。"虽然这些壁画已随着古代建筑的毁灭而无缘目睹了，但在墓葬中却发现了许多具体而生动的形象。汉代画像砖中的东王公、西王母，河西走廊魏晋墓画中的种

〔1〕金维诺：《敦煌壁画中的中国佛教故事》，载《美术研究》1958年第1期。

〔2〕赵声良：《敦煌石窟鉴赏丛书》第3辑第2分册第285窟，甘肃人民美术出版社1990年版。

种神话题材，特别是酒泉丁家闸发现的十六国壁画墓，顶部呈覆斗形，中心为展瓣莲花藻井，东西顶画东王公西王母，南北顶画神兽羽人，顶的下方一周画山林野兽。墓室的建筑形制，壁画内容、布局和表现方法，均与第285窟顶部非常相似。单就早期的外来羽人形象发展到唐代的飞天来说，就极具中国本土特色（如彩图1－3），说明敦煌壁画的神话题材与汉墓室壁画有密切的关系，这也正是魏晋南北朝时期外来的佛教逐渐民族化并与道、儒思想逐渐融合的反映。

1.3.2.4 装饰图案

装饰图案即装饰洞窟建筑各个部分的形式和纹样，主要是平棋和藻井。藻井是我国古代宫殿建筑象征天井的装饰，所谓“交木为井，画以藻文”，“殿屋之有园泉方井兼施荷花者”称为藻井。到了北魏晚期，藻井变为华盖。华盖是天子和王公大臣的“伞”。佛教传入我国以后，掺进了封建统治的内容和形式，“设华盖以祠浮图、老子”，在汉代已经出现，如第285窟的藻井除莲花、花池、火焰、忍冬、莲花等装饰外，边饰上增加了统一的云纹、带珠的垂角幔帷等具有民族传统的饰物。

除了平棋和藻井，还有龛楣、边饰和椽间图案，形式虽不同，纹样则是共通的，主要纹样有莲荷纹、忍冬纹、云气纹、火焰纹、鸟兽纹等。其中莲花是我国古老的装饰纹样之一，春秋时代青铜莲鹤壶上已经出现展瓣莲花，汉墓中已有完整的莲花藻井，这说明在我国佛教兴起之前，莲花已被广泛使用。忍冬是一种植物变形纹样，洛阳卜千秋墓壁画的云彩中出现了最早的忍冬纹，武威东汉墓出土的屏风用忍冬纹样装饰，民丰东汉墓出土的丝织物上也绣有忍冬的形象。到了两晋南北时期，忍冬纹成为佛教石窟主要的装饰纹样之一。敦煌早期石窟是忍冬纹的大本营，从十六国一直延续到唐初，才逐渐为新的纹样所代替。古代的工匠们巧妙地运用连续、对称均衡、多样统一、动静结合等形式美的规律，把简单的题材变成丰富多彩的图案，并且充分体现了主次分明、形象精练、构图完整、赋彩明快等特色，大大丰富和发展了装饰图案的内

容和形式。[1]

1.3.2.5 供养人画像

段文杰先生在《敦煌学大辞典》中对供养人画像和供养画像做出了这样的注释:供养人画像即出资造窟的功德主和其家族的画像及出行图。据《敦煌石窟供养人研究》课题组最新统计,莫高窟现存洞窟中有供养人画像的洞窟共281个,供养人画像总数超过了9010身。[2]在敦煌莫高窟甬道的两侧及佛教故事的下方,往往有一行行排列整齐的男女,小的仅有数寸,高的竟达几尺。他们中既有身份显赫的地方官吏、戍边战士画像,也有庶民百姓、奴仆画像和各民族人物画像。供养人画像多以主仆结合成组出现,等级森严,主人像大在前,奴婢像小在后,体现了我国封建社会的等级制度。这种画像在各时期表现的主体也不相同,早期一般仅表现供养者虔诚之心。唐代,肖像进入极盛时期,形象真实,个性鲜明,神态生动,繁华富丽。五代出现了大量的瓜沙曹氏家族的画像。一家一族,祖宗三代,如叙家谱。晚唐时代的出行图是供养人的新形式,继张议潮夫妇出行图之后,还有张淮深夫妇出行图、曹议金与回鹘公主出行图以及榆林窟的慕容妇盈夫妇出行图等,人物众多,场面宏伟,反映了封建贵族的豪华奢靡,也是当时社会生活习俗的真实写照。[3] 敦煌莫高窟的洞窟中,几乎都有供养人画像,且绝大多数都有榜书题记。这些题记反映供养人的身份,都是当时真人真事的记录。

1.3.3 **壁画绘画技法**

敦煌壁画是随着佛教艺术的西传而成的,这一点是无可否认的。那么如何将佛教艺术的外来基因与敦煌本土固有文明结合?我们从内容和形式两个方面来看。关于内容即题材我们在上面已进行了较详尽的阐述,下面我们对其形式即绘画技法进行论述。

---

[1]关友惠:《敦煌装饰图案》,华东师范大学出版社2010年版。

[2]陈宗立、罗斌:《莫高窟供养人画像数量得确认》,http://www.gmw.cn/01gmrb/2008-09/04/content_832290.htm,2008年9月4日登录。

[3]关友惠:《敦煌壁画中的供养人画像》,载《敦煌研究》1989年第3期。

当外来的新题材要在敦煌传播时,它首先要表现为群众喜闻乐见的形式。新题材的一些固有仪轨用本土形式、技法来表现,必然要出现"变异"。新题材的出现也刺激了传统技法的发展,但是固有的审美习惯、布局结构、制作经验,始终占主导地位。

1.3.3.1 构图

敦煌壁画中佛经故事画是最主要的内容,它的表现形式多种多样,在十六国时代,多采用主体式单幅画并列的组画形式,北周有所发展,内容越来越长、曲折,画面愈拉愈长。由于故事内容和主题思想不同,画面结构也多种多样。如微妙比丘尼现身说法画面描绘了21个场面。由于故事内容较长,采用了犬牙交错的进行方式,完整地表现了全部故事内容。该故事描写了微妙家破人亡,走投无路,2次被活埋,3次被迫改嫁的悲惨遭遇。透过因果报应等宗教谎言,可以看到封建社会中妇女的苦难生活。[1]

佛教故事画在北魏采取了连环画形式,按故事发生的时间和人物不同,将故事的缘起、发展、高潮、结局的过程画在同一画面。某个人物可以多次出现,异时同图。它们组合严谨,形式多样,真是浪漫主义的手法。编排上看起来随心所欲,实际上是费了心机、经过推敲、精心构思和认真处理的。一些情节画用房屋建筑作分界,使画面既形成阶段性,又具有整体故事的连续性。比如北凉第275窟释迦牟尼体味人间疾苦的"出游四门"就是这样的画。九色鹿本生中表现的九色鹿的遭遇,高潮放在中段,就是鹿王昂首挺立,向国王斥责溺人的画面,很特别的是画上还出现了许多小山包,如同馒头样式,平列画出,合乎当时人大于山的记载,也是为了更加突出人物表达主题的需要。这种连环画形式,不是那种表现故事进程,有一定时间和空间的单幅画的组合,而是像一条连绵不断的带子,让人物在此活动,如展开的横幅手卷。每一段落还加签题记,说明故事情节,与汉代武梁祠画像石的处理手法一

---

〔1〕欧阳琳:《敦煌壁画中的故事〈微妙比丘尼变〉》,载《飞天》1981年第6期。

致。如果故事较长，就作“之”字形处理，灵活自然，又有连续性。[1]

北魏第254窟的萨埵那太子本生图，表现萨埵那太子舍身饲虎的故事。故事为：宝典国国王大车的3个太子，一日入山狩猎，见一母虎带领数幼虎，饥饿逼迫，欲食其子。太子摩诃萨埵欲以身命救此饿虎，行至山间，卧于虎前，饿虎无力啖食。萨埵又爬上山冈，以利木刺身出血，跳下山崖，饿虎舔血后啖食其肉。二兄久不见萨埵，沿路寻找，终于找见萨埵尸体，惊慌回宫禀告。国王和夫人赶至山林，抱尸痛哭。随后收拾遗骨，起塔供养(见彩图1-4)。这一画面表现了8个情节，不同时间地点的事件，穿插组合在一个画面之中，浑然一体。色彩上，以深棕色为主，杂以青、绿、灰、白等冷色，构成严肃沉重、阴森凄厉的气氛，十分悲壮。[2] 莫高窟北周第428窟也有萨埵那太子本生图。画面分3层：上段自右至左，中段自左至右，下段又自右至左，走了个倒“之”字。画中的山水屋木都小于人物，这是为了突出地表现人物，将山水屋木推到次要地位的一种手法。最有趣的是，两位兄长回宫报信骑马飞驰，道旁树木被带起的风吹得倾斜了，衬托出奔马的快速和二人的急迫心情。[3] 这种以自然景物来衬托人物精神的例子还有不少。这些壁画如同中国传统绘画一样，用的是不定位置法、不定视点法，并兼用俯视法来写形。无论画中形体有多少，都把它当做一个形体来看，当做一个有许多支体的整体来看。

1.3.3.2 造型

绘画是一种造型艺术，敦煌壁画也离不开造型这一艺术手段。壁画中的各类造型超凡脱俗，充分体现了古代艺术家们的艺术智慧。他们能把自然形象艺术化地再现，笔下的形象古朴自然、传神写照、夸张有度、以少胜多、生动有趣。敦煌壁画的造型中以当时当地现实生活中的人物为依据，依经铸容、创造形象。如菩萨的蓝本就是中国的嫔妃，

〔1〕万庚育：《敦煌壁画中的构图》，载《敦煌研究》1989第4期。

〔2〕赵声良：《敦煌石窟鉴赏丛书》第1辑第1分册第254窟，甘肃人民美术出版社1990年版。

〔3〕施萍亭：《莫高窟壁画艺术·北周》，甘肃人民出版社1986年版。

罗汉则是借鉴丝绸之路上往来的中外高僧。通过高度的想象,加以提炼、夸张甚至变形,创造出符合佛教思想的艺术形象,也适应中国人的精神需求和审美理想。

敦煌壁画在人物造型中,人物面向角度的选择是绘画艺术的一个重要问题。敦煌早期壁画在适应佛教内容需求的前提下,塑造了3种角度的形象:佛像都是正面像,为了表现佛的庄严神圣;胡人多为侧面像,大约是因为身份的卑微和易于突出高鼻深目的特点;菩萨、弟子供养人和故事画中的人物大多是半侧面像。在塑造半侧面像形象时,不仅注意面型的准确性,同时还注意人物姿态动作的丰富性,注意男女老少外貌的不同和内心的变化。画师在长期创作实践中逐渐形成了一套表现喜、怒、哀、乐等不同情绪的程式,对于寓形寄意的汉代绘画来说,程式化是一个进步,它使人物形象不断地丰富和深化。莫高窟北魏晚期到西魏的石窟壁画中,出现了新型的人物画法,人物造型清瘦,衣饰繁多,第285窟最为典型。说法图及故事画中,不论是佛、菩萨形象还是世俗人物形象都一改北魏以前的作风,完全以中原式的人物面貌出现,被称为秀骨清像风格。[1]

敦煌壁画中的菩萨造型,有的形体粗拙,庄严肃立,神思静穆;有的风姿绰约,神情温婉;有的手拈鲜花,沉思默想(如彩图1－5)。佛像则慈目下视,默默不语。种种人物风神,都是适应儒家与佛家要求的结果。佛教宣扬仁慈,故佛经中称佛为"仁者";孔子讲仁学,所以儒家称有德者为仁人。佛教说"虚心乐静"为"仁";儒家讲"智者动,仁者静"。仁和静是佛教和儒家共同的修养准则,尤其是早期壁画,深受儒家思想的熏陶,画中的人物造型和艺术风格,都注入了儒家思想,因而敦煌壁画一开始就具有敦煌本土色彩。

1.3.3.3 线描

佛教艺术传入敦煌,并在敦煌逐步形成了颇具规模的石窟艺术,不可能全盘按照外来的彩塑和绘画样式创作,不可避免地会在很多地方

---

〔1〕赵声良:《敦煌早期壁画中中原式人物造型》,载《敦煌研究》2008年第3期。

体现本地文化传统的一些因素。线描是壁画技法中主要的表现手段和作画程序之一，以线造型是中国画的基本特点。明代汪阿玉在《论古今衣纹描法一十八等》一文中，将古人绘画中对衣褶的18种技法作了具体的分析总结。古代画师工匠将描绘人物衣纹的线描广泛应用到了动物、花鸟、山水、树石、风云、建筑等题材中。“十八描”也指在绘画表面不被色彩掩盖的造型线条，是敦煌壁画中广泛运用的线描技法。所谓“十八描”是指：高古游丝描、琴弦描、铁线描、行云流水描、蚂蟥描（亦即兰叶描）、钉头鼠尾描、混描、撅头描（也称撅头丁描和秃笔线描）、曹衣描、折芦描、橄榄描、枣核描、柳叶描、竹叶描、战笔水纹描（粗大减笔）、减笔描、柴笔描（另一种粗大减笔多用于宋以后的写意画）、蚯蚓描等。[1] 敦煌从十六国到元代千余年的壁画中，尽管受壁画的时代、内容、绘画风格等限制，“十八描”的传统绘画技法未能尽现于壁画中，但也可以看出中国画线描的发展轨迹。敦煌壁画是以“工笔重彩”人物画为主的一种绘画体系，顾名思义所谓工笔，首先即是以工细稠密的线条来造型，其次才是色彩的渲染。因此，线描在敦煌壁画中的作用至关重要。不同时期的线描其表现手法也不一样：北朝时期流行曹衣描、琴弦描、高古游丝描和行云流水描，隋代多用琴弦描和铁线描，唐至宋代流行兰叶描、柳叶描（多用于眉、眼的线条）、行云流水描和铁线描，到了西夏、元代则是将高古游丝描、行云流水描、琴弦描、铁线描、兰叶描、折芦描和钉头鼠尾描等汇集应用，充分体现了中国画书画同源、书法运笔的造型运笔特点。

在绘画技法上，注重笔法，通过线描的变化来表现人物的肌肤和衣服、装饰物等的质感，特别是面部造型，对眼、眉、嘴唇的细微特征有细腻的表现，体现出中国人的性格和气质。早期敦煌壁画的绘画艺术中注重线描造型，用笔劲健、挺拔，体现出力量感。在窟顶表现天空的天人、神仙等画面中，以流畅的线描表现出行云流水般的效果，飞天的飘带和衣裙在天空飞动，如第285窟东壁和北壁的说法图与供养人像中，

---

〔1〕吴荣鉴：《敦煌壁画中的线描》，载《敦煌研究》2004年第1期。

就能看出对不同的对象,通过线描的轻、重、疾、徐表现出不同的质感和性格。而总的来看,以线描的力度,表现出一种动的气氛,是该窟壁画的一大特色。即使是西壁的“西域式”人物中,除了色彩的晕染上以西域手法外,在表现人物面部造型以及衣纹的线描上,依然可以看出一种流畅而充满力感的线条。关于这一点,史苇湘先生也指出:所谓“中原风格”的壁画中,其实也包含了不少敦煌本地汉晋以来传统的题材和风格特征,只是在中原新风格大举传入的时代倾向中,画家们就更加大胆地采用中国式的方法来绘制佛教壁画了。[1] 第249窟与第285窟窟顶壁画虽然有部分题材早已出现在敦煌及周边的墓室中,画法上也存在部分汉晋以来的传统特色,但是从绘画风格及技法方面来看,满壁风动的气氛、富有力量的线描、场面宏大而空灵的境界等等特征,无疑是随着东阳王元荣从中原的到来而集中地表现于石窟中的最新的风格。

1.3.3.4　赋彩

我国绘画史上对赋色是十分讲究的,汉朝人已经提倡“随色象类”,南齐谢赫把“随类赋彩”列为六法之一。战国的漆画上已具有浓重热烈的色调,秦汉墓画色彩鲜丽明快、西汉帛画的色彩更为丰富。更重要的是出现了体现色彩变化和立体感的晕染法,辑安高丽汉代墓画人物面部染红色,云气、忍冬纹饰也都有染;东晋顾恺之《女史箴图》,人物的衣纹以水晕色表现质感的效果;新疆出土西凉时《晏乐图》画稿中,人物面部染红色;河南洛阳卜千秋墓画中人物面部、陕西咸阳杨家湾出土陶俑面部、甘肃嘉峪关魏晋墓画妇女面部,都染红色。这说明,汉晋以来我国民族绘画用色已经发展到一个比较成熟的新阶段。敦煌壁画辉煌的色彩,就是在民族传统绘画赋色基础上发展起来的。

敦煌壁画基本上使用两种晕染法:一种是西域的叠晕法,另一种是我国汉晋以来传统的渲染或烘染法。叠晕即画史上所说的凹凸法或天竺遗法,是指一色的不同色度,由浅入深、层次分明地形成色阶,用色阶

[1]赵声良:《敦煌早期壁画中中原式人物造型》,载《敦煌研究》2008年第3期。

的浓淡形成明暗而使之具有主体感。这种晕染法由天竺传到西域，经吸收融合而创造了在人体赋色上的一边叠晕或两边叠晕。它传到敦煌后并没有照搬，而是在形式上发生了变化，成为敦煌自身赋色的特点。传统的渲染，在人物面部染两团红色，炳灵寺西秦时代的女供养人，大多如此，只简单地点两块红色；莫高窟壁画中也偶尔如此，北魏早期第254窟尸毗王本生中的诸眷属、降魔变中的诸魔女、第257窟鹿王本生中的王后、须摩提女缘品中的须摩提及眷属等，面部两颊均图两团胭脂，体现面部红润和自然色。

叠晕和渲染两种不同体系的晕染法有它的历史渊源。叠晕是受西域影响的明暗法，渲染是汉晋传统的晕染色法。以明暗表现主体感的晕染法始于印度佛教艺术，东传时经过新疆被吸收后发生了变化。在传到敦煌后，在技法上更有所创新，与中国绘画传统用色法结合而产生了新的晕染形式。晕染法在敦煌壁画中延续运用了10个世纪，没有间断过。从总的发展趋势和各时代所影响艺术造型的效果来看，它经历了从写实到公式化两种形式的漫长道路，有一个民族传统与外来影响并存、融合、创新、衰退的过程。[1]

色彩是最大众化的语言，敦煌壁画追求的是类型色、象征色，用大块平涂，层层叠晕，形成色彩的多层次和装饰美。随着时代的进展，敦煌壁画色彩越来越复杂，但始终体现了“众色乖而皆丽”的传统美学思想。早期壁画在色彩分布上，土红涂底是一大特点。在土红底色的基调上，根据物的需要，调配青、绿、朱、黄、黑、白、金等色。在以色貌色原则下，使其均衡而又不死板、统一中又富有变化，并充分运用了同色叠晕、异色对比的手法，以显示色彩的深浅明暗。[2] 第285、257等窟的壁画，红白对比、青绿交辉，具有质朴而又鲜丽的装饰效果。纵观敦煌壁画早期的色彩的共同特征：鲜明色种用得少，黑灰色种用得多；鲜明色的对比为壁画起着色调个性的决定作用。总的说来，早期壁画的色

〔1〕万庚育：《敦煌壁画中的技法之一——晕染》，载《敦煌研究》1985年第5期。

〔2〕周大正：《敦煌壁画与中国画色彩》，人民美术出版社2000年版。

彩呈现出一片和谐、温馨的色彩印象，颜色温文尔雅、不火不俗，色调变化神奇莫测，用色单纯之中求丰富，色彩浓烈而沉着、鲜明而和谐，呈现出一派色彩美的高级阶段的繁荣景象。

综上所述，敦煌壁画数量之多、规模之大、内容之丰富、艺术技巧之精湛，堪称稀世之珍，不愧为我国古代伟大的艺术宝库。敦煌壁画的艺术魅力之所以强大而且经久不衰，除了建筑、雕塑、壁画三者互相结合的整体效果而外，更重要的原因是，敦煌壁画艺术随着时代的不同而变化发展，始终体现不同的时代风格和本土特色。

2 敦煌壁画艺术佛缘

善不善法，从心化生。
——《金刚三昧经·真性空品第六》

2.1 佛教文化与敦煌

2.1.1 中国佛教文化的发展

佛教约于公元前6至公元前5世纪，由古印度迦毗罗卫国的释迦牟尼创立。起初，它只是社会上众多宗教哲学派别之一，仅流行于北印度，主要是恒河中、下游地区。后因受到不少社会人士的欢迎，尤其得到许多国王和富商的支持，迅速发展起来，成为古印度主要宗教派别之一。

公元前3世纪，印度佛教在孔雀王朝阿育王的支持下，分南传、北传两条路线开始向外传播。南传佛教首先进入斯里兰卡，后逐渐传到缅甸、泰国、老挝、柬埔寨、印度尼西亚以及我国云南西双版纳地区，所传的是属于部派佛教系统的斯里兰卡上座部。北传佛教分为两路：一路经由中亚传入我国，又从我国传到朝鲜、日本、越南等国，一般称为汉传佛教，所传以大乘佛教为主；另一路传入我国西藏，后逐渐流传于我国的藏、蒙、满、裕固、纳西等民族中，并传到不丹、尼泊尔、蒙古人民共和国和俄罗斯等国，一般称为藏传佛教，所传以密教为主。[1]

佛教是人类历史上的重大社会文化现象，是两千多年来无数佛教徒社会历史时间的总沉淀。作为一种宗教，它的教主、教义、教团，亦即

〔1〕任继愈：《中国佛教史》（第1卷），中国社会科学出版社1985年版。

佛教所谓的佛、法、僧三宝，在不同的历史时期、不同的地区，发挥着或消极或积极的作用。作为一种社会文化现象，它包含了信仰观念、社会意识、道德规范、文学艺术、心理习俗等内容，从而影响到社会文化的各个方面，发挥了极大的作用。佛教在中国流传、发展了两千年，已经深深地渗透到传统的中国文化之中，对中国的哲学、宗教和艺术发展影响深远。

中华民族自古以来就是一个有高度文明的大国。它有深厚悠久的文化传统，对外来文化有一种鉴别、择取的能力。所以，佛教传入时并不是很顺利地被接受。中华民族的传统文化经历了与佛教的一段漫长的交流、冲突，才逐渐吸收了其中适合于中国人的部分。佛教与中国传统文化相结合，从而形成中国佛教。这一特点在汉传佛教中表现得最充分。中国藏传佛教及云南上座部佛教也有类似的情况。[1]

汉传佛教在中国发展两千年来，与中国传统文化的相互关系，大致可以分为以3个阶段：[2]

第一阶段为译传阶段，从初传到南北朝，历时约500年。这一时期的重要佛教代表人物大都是外国译经僧人，他们是佛教典籍传译的主持人。他们的任务是翻译、介绍佛教的基本内容。这一时期的后期也开始出现了中国人撰写的佛教著作，但大都是对印度佛教经典的著述与介绍。由于中华民族有相当高深的文化素养，因此，即使在著述与介绍中也有所创造。如佛教般若学是佛教理论中的重要流派，中国学者也十分看重般若学，但他们有独特的看法，如“六家七宗”，反映了中国玄学的不同学派对佛教般若学的理解。因此，从某种角度讲，“六家七宗”的出现，也可以看作中国学者力图摆脱依傍、提出自己解释的一种尝试。

第二阶段是创造发展阶段，历时约300年。前一阶段佛教的代表人物主要是外国僧人，这一阶段佛教的创造发展者几乎都是中国僧人。

〔1〕方广锠：《中国佛教文化大观》，北京大学出版社2001年版。

〔2〕任继愈：《佛教与东方文化》，经济日报出版社1997年版。

隋唐以前介绍佛教典籍原著要借助外国僧人。隋唐以后,介绍翻译外国典籍比重减少,因为印度佛教的重要经典大多有了汉译本,有的典籍有两种或多种译本,乃至综合不同译本的编译本。中国人的汉文著作比重急剧增加,内容为中国佛教信徒关于各佛教典籍的理解、阐释。这一时期的作者已由外国佛教学者转移为中国佛教学者。著作的内容也从介绍、转述到阐发、发挥。中国佛教学者继承了中国古代以述为作、以述代作的传统方式,他们的著作名为佛经的注疏,其内容主要是论述著者自己的理论体系。佛教传播中心已转移到中国。中国佛教离开印度佛教词句,注重发挥佛教的微言大义。有些发挥是在印度佛教的某些经典中找到凭借而赋予新意;也有些中国人的著作已摆脱异邦,完全阐发自己的理论。禅宗的理论在印度就几乎找不到什么根据,他们自称"教外别传",得自佛祖的"心印"。南北朝中期以后,不断出现的"伪经",是当时时代思潮的反映,有很重要的思想史料价值,丰富了中国佛教的内容,开创了中国佛教理论研究的新局面。从人类认识史、文化史角度看,佛教史也等于中国文化史、思想史。

中国佛教发展的第三阶段是儒、佛、道"三教合一",也可以称为"佛教儒化"阶段,佛教与中国传统宗教儒、道两教进一步结合,潜移默化,深入到中国文化的中枢部分。这一糅合过程,充实、改造了儒教的世界观,把佛教长期发展的心性之学渗透到理学内部。在佛教心性之学的参与下,中国的儒教逐渐形成。佛教得儒教而广,儒教得佛教而深。三教合一,儒教居中,佛道两教为辅。从此中国的佛教与儒教同命运,共兴衰。学术界一致认为朱子(熹)近道,陆子(九渊)近禅,王守仁(阳明)近狂禅。事实上,没有佛教就没有儒教,以反佛教自命的宋儒,没有不受佛教洗礼的,骨子里是佛教的嫡系传人。

佛教文化是中华民族文化的一个重要组成部分。实际上,佛教作为一个宗教,它所影响的只是社会上某一部分对佛教具有虔诚的宗教信仰或宗教感情的人;而佛教作为一种文化,它已经与中国传统文化融为一体,成为笼罩着整个民族精神生活的巨大背景,任何一个在这个背景中生活的中国人,都不可能不受它的影响。佛教创始人释迦牟尼与

中国儒教代表人物孔子、道教代表人物老子并称“三圣”。中国各族人民都没有把佛教祖师当成外国人，而且受到普遍的尊敬。由此也可见佛教文化入人心之深广。

但是中国式佛教宗派的出现是佛教已经中国化的重要标志之一。所谓中国式佛教宗派，大致有这么些特点：以一定的佛教学说为传承，以一定的寺院经济为依托，仿照中国封建宗法制父子相承的形式，将学说的传承与寺院财产、教团领导权的继承结合起来，团体成员虽然不像世俗社会那样存在血缘关系，但一般均像世俗社会一样讲究祖孙昭穆等辈分，由此形成相对稳定的佛教团体。[1]

最早出现的中国式佛教宗派是在南北朝晚期由智顗创立的天台宗。隋朝产生了三论宗、三阶教。唐朝是佛教宗派大盛的时期，出现了法相宗、律宗、华严宗、禅宗、密宗。另外还有世系跳跃的净土宗。

天台宗　因该宗于南朝陈末隋朝初创于天台山（今浙江天台县境内），故称。该宗主要依据《妙法莲华经》，故又称法华宗。天台宗据以立宗的主要经典是《法华经》、《大智度论》、《大般涅槃经》、《大品般若》等。在佛教弘法的过程中，天台宗僧人编纂了大量的著作，专门阐述天台宗的教义与止观双修的思想。这批著作被集中起来，称为“天台教典”，发挥了很大的作用。该宗的中心理论是讲“诸法实相”。他们认为有差别的事相实际上都是假象，其本质是统一的，所以诸法本身均反映了真如法性的本相，并用“一念三千”与“团融三谛”来论证上述理论。该宗对中国哲学的发展有所贡献，如该宗“性具善恶”的观点对深化中国人性论的讨论有一定的意义；该宗“无情有性”的观点具有一定的泛神论倾向，对后代也有影响。会昌废佛之前，该宗一直是我国佛教的一大宗派。

三论宗　因该宗主要依据《中论》、《百论》、《十二门论》立宗，故称。传统称该宗以《大品般若经》为所依经，以《中》、《百》、《十二》等三论为所依论。该宗的主要理论是诸法性空的中道实相论。为了论证

〔1〕任继愈：《佛教与东方文化》，经济日报出版社 1997 年版。

这一理论，提出破邪显正、真俗二谛、八不中道3种法义。该宗主张一切众生本性湛然，本有佛果觉体，因被烦恼客尘所蔽，所以流传生死，只要拂除客尘，自然显出湛然寂静之本有觉体。该宗数传后，因天台宗、法相宗相继流传，故渐湮没无闻。

三阶教 因该宗主张时、处、人均可分为三阶，故名。在提倡敬拜一切众生的同时，三阶教要求信徒必须认识自己是末法时代、五浊恶世的第三阶段人，犹如重病人，要用重药，所以他们提倡苦行忍辱，以吃寺院的饭食为非法，每天乞食一餐，死后把尸体放到树林中供养鸟兽，然后收骨搭塔。信行的灵塔在终南山至相寺，后来的三阶教徒，无论僧俗，均葬于信行墓塔左右，故该寺后成为三阶教的集体墓地，称百塔寺。三阶教创立后，曾经盛行一时，影响越来越大。由于它的学说与修行方法与传统差别较大，故引起正统派僧人的反对，屡屡遭到非难乃至朝廷的禁止。隋代、武周代、开元朝都曾下令禁绝它的流传，没收它的无尽藏，但效果不大。唐代宗、德宗年间，三阶教一度为朝廷所承认，信行所撰著作也被收入皇家大藏经。会昌废佛后，该宗衰微无闻。

法相宗 该宗着重从理论上辨析一切事物（法）的种种表现（相）及其产生原因，故名。由于该宗主张“唯识无境”，故又称唯识宗。因它的创始人玄奘及其弟子窥基居住在大慈恩寺，又称慈恩宗。唐代僧人玄奘游学印度期间，在那兰陀寺从唯识大师戒贤求学，回国后，系统传译了一大批有关典籍，奠定了该宗的理论基础。玄奘在翻译时，边译边讲，教授了一批弟子。这批弟子对该宗典籍竞相注疏，在理论上各有发挥，尤其是玄奘的高足窥基，著作最丰，有“百部疏主”之称。由于玄奘及其弟子的努力，法相宗盛极一时。法相宗主张唯识无境说，认为世界一切事物都是心识的变现，心外无独立的客观事物存在。法相宗主张的是一种典型的经院主义哲学，提倡烦琐的名相分析，虽然在初唐兴盛了一段时间，但数传以后便趋于衰微。

禅宗 因该宗的早期代表人物均为禅僧，故名。自六祖慧能之后，该宗主张用参究的方法，彻见心性的本源，洞识自性，一悟即得佛地，故又称佛心宗。禅宗以教外别传，不立文字，以心传为特点。传统认为菩

提达摩于南北朝时来到中国,下传慧可、僧璨、道信、弘忍。弘忍门下弟子很多,分别在全国各地传播佛法,其中形成以神秀为主的北宗和以慧能为主的南宗。安史之乱以后,南宗的势力日益增长,遍及全国,北宗则渐渐衰微无闻。弘忍以前的早期禅宗主要依据4卷本《楞伽经》立宗,从弘忍开始重视主张无相、无往的《金刚经》。慧能以后,尤以集录慧能言的《坛经》为主要依据。《坛经》禅法思想的关键是见性成佛。性,指佛性,又指菩提自性。《坛经》认为人人均有佛性,本来清净无染,只是人不能自己认识而已,内在的佛性湛然自存,并不攀缘善恶,想要认识它并不需要沉空守寂,重要的是认识本心。《坛经》还认为如果想要修行,不一定非要出家;出家固然可以修行,在家同样可以修行。禅宗的这些思想,从总体来说,就是在打破传统的框框的同时,要求人们必须把建立佛教世界观放在首要位置。他们反对宗教的种种外在形式,是为了把宗教变成人们的内心世界。提倡自食其力,为会昌废佛以后禅宗的发展奠定基础,同时,制定禅院清规,成为后世禅院的规式。

密宗　专指汉地流传的密教派别,因该宗主张通过三密修行而得解脱,故名。早在三国时期,印度佛教杂密就传入我国。但密宗作为一个宗派,是在唐代善无畏、金刚智等人传播印度纯密之后出现的。汉地密宗分金刚界、胎藏界两部,其中金刚表示坚固、利用,胎藏表示摄持、含藏,主张在一心法界上,立主平等、智差别二门。他们主张在观察诸法性空、无祖之理的基础上,结合三密修行(口密,念诵真言密咒;身密,手作印契;意密,心作观想),实行“当相是道,即事而真”的观行,可以得到解脱乃至成佛。在具体的修行方法上,密宗有一整套烦琐而严格的仪轨,如诸曼陀罗、本尊瑜伽修习以及供养、念诵、灌顶等等。这套方法一般都是师徒相传,秘不示人。

净土宗　因该宗专修往生阿弥陀佛西方净土,故称。净土经典称西方净土的七宝池中长满莲花,凡往生西方净土的人,都先投生在莲花中,经过一定的时候,莲花开放,该人便正式生活在净土中。东晋时以慧远为首的一些人组织团体专修净土法门时,曾自命为“白莲社”,后人也把净土宗称为莲宗。净土宗依凭的主要经典有《无量寿经》、《观

无量寿经》、《阿弥陀经》、《往生论》,习惯称为三经一论。净土宗的思想比较简单,没有什么深奥的哲学道理。该宗认为修行者的念佛行业是内因,阿弥陀佛普度众生的愿力是外缘,内外相应,便可以往生净土。善导把修行分为正行与杂行 2 种,正行即读诵经典、观察净土相好、礼拜佛像、念诵佛名、赞叹供养佛等 5 种,其中以念诵佛名最为重要,除此以外诸如修塔、造像等一切善行都为杂行。由于净土宗简便易行,特别适合文化程度较低的下层民众的接受水平,故此中唐以后广泛流传,并与其他宗派相互渗透,成为我国信仰佛教的主要形态之一。

2.1.2 敦煌地区的佛教文化发展

与中原文化在敦煌扎根成长的同时,发源于印度的佛教文化也通过丝绸之路传到了敦煌。[1] 中古时期的敦煌多教共融,但佛教最为发达,留下了丰富的佛教石窟与写经文献资料,因而敦煌在中国佛教史上有着特殊的历史地位。在敦煌地区的历史上,佛教及其文化的流行传播大致经历了 5 个阶段 4 次转折。[2] 从开始传入到西晋末年是第 1 阶段,从十六国时期到北朝时期是第 2 阶段,从隋朝到唐代前期是第 3 阶段,从吐蕃统治时期到宋初是第 4 阶段,少数民族统治时期是第 5 阶段。居于这 5 个阶段中间的是 4 次转折。其中,头 3 个阶段也可以作为一个大阶段,即佛教及其文化从开始传入到逐步发展再到中国化、中原化和敦煌地区本土化完成的阶段;后 2 个阶段又可以作为一个大阶段,即佛教及其文化以一种变化了的形态继续发展而又终于走向衰落的阶段;居于这 2 个大阶段中间的,则是吐蕃统治时期的转折。一般地说,佛教及其文化传入中国,主要是经陆路即丝绸之路而实现的。开始先传入西域地区即今天的新疆地区,然后再继续东进至中原腹心地区。当其在西汉之际传入中原腹心地区并继续传播的早期阶段,敦煌地区可能主要是充当中转过站的作用,佛教及其文化的影响比较单薄。事实上至迟到了曹魏时期,佛教及其文化便在敦煌地区驻足并产生影响。

---

〔1〕甘肃敦煌对外文化交流协会:《敦煌简史》,甘肃文化出版社 1995 年版。

〔2〕颜廷亮:《关于敦煌地区佛教及其文化的历史进程》,载《兰州教育学院学报》1999 年第 3 期。

据《高僧传》记载，约公元244年前后，外国僧人竺上座在敦煌收世居敦煌的月氏人竺法护为徒。单道开与其同学9人在敦煌地区习禅，其时间也在西晋。另外一些资料也表明，至迟从3世纪起，佛教及其文化在东传过程中确已在敦煌驻足并在一定程度上为敦煌地区所接受。这可以说是佛教及其文化在敦煌地区的始传阶段。

进入一秦四凉时期之后，佛教及其文化在敦煌地区的传播才有了明显的发展，不仅仅是知识的初步流传，而是扎下根来并向社会生活的各个方面渗透。这个时期中原腹心地区与江南一带，佛教及其文化已大为盛行。在河西地区，由于统治这里的各个政权及一秦四凉的统治者大都崇信佛教或者至少不排斥佛教，所以佛教文化开始在敦煌扎根并产生广泛的影响。寺塔林立，石窟尤其是莫高窟的营建就始于这个时期，与寺塔和石窟的营建相联系的佛教艺术也在这个时期逐步开始显示出其力度。这可以说是佛教及其文化在敦煌地区的扎根阶段。到了十六国时期，敦煌地区的佛教文化已经逐渐地中国化、中原化、敦煌地区本土化。

北朝时期敦煌地区的佛教及其文化接着一秦四凉时期继续发展。就全国而言，南北朝时期的佛教及其文化在中原地区的传播和发展是个重要时期。北方除帝王之外，大都信佛，虽然曾有过北魏武帝和北周武帝两次灭佛，但都为时不久，而且大多数统治者还是重视利用佛教及其文化来服务于统治的。由于敦煌地区天高皇帝远，所以灭佛事件都未对敦煌佛教文化发展产生太大影响，而且北魏沙州（即今敦煌）刺史元荣、北周沙洲刺史于义都带动了敦煌地区佛教的兴盛发展。北魏初期，因有“沙门佛事皆俱东”之事，敦煌地区以及整个河西走廊地区的佛教及其文化虽然未灭绝，但是其发展曾一度终止。

进入隋唐时期以后，敦煌地区的佛教及其文化又出现了一次转折，进入了一个新阶段。隋朝的建立标志着长期分裂的国家得到统一，国家政权重归于汉族之手。就佛教文化而言，南北之分也已经成为历史。当时的敦煌地区直接由中原政权管辖，与中原腹心连成一片，社会安定，经济繁荣，中外文化交流频繁，以中原化佛教及其文化为代表的中

国化佛教及其文化在敦煌地区也终于形成并有了很大的发展。当然,敦煌地区的佛教及其文化,又带有本土化的成分,对以佛教义理研讨为基础而形成的佛教各宗,敦煌地区似乎并无有意识的区分和选择,而是来者不拒、兼收并蓄,既表现出对佛教义理研究的不怎么在意,又表现出一种阔大的胸怀。与此相适应的是,注重佛教行为,造窟、写经、诵经、礼拜佛菩萨、举办佛事活动等等,作为功德而在僧、俗两界极为推崇。净土信仰的盛行,更是隋和唐前期敦煌地区佛教及其文化的一大特点。这个时期特别是唐前期的莫高窟艺术的一个突出现象,就是净土题材几乎成为唯一的题材。据统计,当时洞窟的大型壁画中,阿弥陀经变、弥勒经变、药师经变、福田经变、观无量寿经变、东方药师经变等总计达82幅之多,而且时间越往后就越多。净土信仰占有如此突出的地位并产生如此广泛的影响,是敦煌地区佛教及其文化长期发展的必然结果,这既成为当时敦煌地区佛教及其文化已经大致完成中国化、中原化和敦煌地区本土化历程的表现,又为此后敦煌地区佛教及其文化的世俗化和庶民化提供了一个良好的开端。

吐蕃对敦煌地区的统治,使敦煌地区文化的总体格局发生了很大的调整,这就是中原传统文化的主体地位大大下降而佛教及其文化的地位大大提高。[1] 吐蕃统治者十分崇信佛教及其文化,因而当时敦煌的佛教势力大为膨胀。在当时所营建的莫高窟洞窟中,不难发现作为统治民族的吐蕃艺术形式的凸现,诸如第159窟维摩诘经变中的各国王子礼佛图变成了吐蕃赞普礼佛之类就是例证。唐前期在敦煌地区居民特别是在作为主体居民的汉人中弥漫的净土梦已被打破,敦煌地区佛教及其文化中的净土信仰也随之失去了以前那种突出地位和广泛影响。敦煌地区佛教及其文化已经大致完成的中国化、中原化和敦煌地区的佛教及其文化深深打上了吐蕃烙印。

吐蕃统治时期结束以后的归义军时期,敦煌地区的政局以及整个社会生活发生了一次极大的转变。进入归义军时期时,佛教及其文化

---

〔1〕李其琼:《论吐蕃时期的敦煌壁画艺术》,载《敦煌研究》1998年第2期。

在敦煌地区已经有了近8个世纪之久的传播历史，而且一直未曾中断，再加上归义军的历任节度使在不同程度上都信奉佛教，在这种情况下，佛教及其文化再度繁荣似乎也是势所必然。然而，归义军时期的佛教及其文化，是既与吐蕃时期有所不同，又与唐前期及其以前时期有一定差别的。用极为概括的语言加以表述的话，那么可以说归义军时期的佛教及其文化乃是充分的世俗化和庶民化。就全国而言，佛教及其文化在唐末五代时期，也是走着世俗化和庶民化的路子的。唐武宗制造的法难，给予特别兴盛发展着的中原腹心地区佛教及其文化的打击是很大的，它标志着中国化、中原化佛教及其文化正式形成的佛教各宗，大体上都已经衰微不存，只有禅宗和净土以及二者的综合还在延续着自己强大的生命力，而禅宗和净土宗实际上正是最为世俗化和庶民化的佛教宗派。中原腹心地区的佛教及其文化，本来也必然会走向世俗化和庶民化，否则佛教及其文化也就不可能长久地在中国社会的各个方面特别是在千百万广大群众中生存下去。唐武宗灭法之举，加速了这个过程。如果只是从佛教理论的探讨来看，这个过程似乎表明佛教及其文化的衰微。但是，如果换一个角度，那么倒可以说这个过程表明的是佛教及其文化在以一种新的形态为自身的继续生存和发展所做的努力的一个胜利，因为只有有了这个过程，它才能争取更多的信众，才能深深地渗透到更为广大的社会人群中去。在敦煌地区，应当说也是这样。

归义军政权终结之后，敦煌文化的总体格局发生变化，作为有特定内涵和外延的敦煌文化走向衰落。然而，敦煌地区的佛教及其文化，却仍然存在并在某些时候还较为兴盛，这与继归义军政权之后相继统治敦煌地区的沙洲回鹘、党项、蒙元统治者均崇拜佛教及其文化有关，与敦煌地区有长期的佛教及其文化传统有关。不过，总的说来，由于历史长期的重大变化，敦煌地区的佛教及其文化又一次发生了转折，不仅归义军时期的那种盛况已是风光不再，而且还逐渐地远离了以中原化为主要表现的中国化佛教及其文化的发展方向。由于甘州回鹘政权的西部近邻是高昌回鹘，在其统治下的敦煌地区佛教及其文化，也就必然会

受到高昌回鹘地区佛教及其文化的影响。由于紧跟着的西夏统治者延请吐蕃高僧到其统治地区传授藏密教义和仪轨,由于元代藏密普遍流行,影响所及,敦煌地区的佛教及其文化也就带上了藏密色彩。但从敦煌文化的历史这个角度讲,那就只能说是其走向衰落的一种表现。到元末明初,随着整个敦煌文化历史的终结,敦煌地区的佛教及其文化,也就走完了自己在古代历史上的全部路程。

2.2 佛教艺术与敦煌壁画

2.2.1 佛教艺术概述

佛教艺术是人类文明的重要成果,是文化的主要形态之一,它起源于古印度,大约于公元1世纪前半期传入中国。在漫长的历史长河中,佛教与中国本土文化相接触,由依附、冲突逐渐到融合协调,成为中国文化的有机组成部分。它不仅对中国人的世界观、人生观产生了巨大的影响,同时对中国古代学术、艺术等方面也起着积极促进作用。而艺术一旦纳入佛教文化体系,佛教思想必然会给它打上深刻的烙印,使其成为不同于一般世俗艺术的佛教艺术。[1]

由于中国是北传佛教的中心,所以佛教艺术在中国得到了充分的发展。佛教艺术传到中国,必然受到中国社会生活影响,必然受到中国传统美学思想和艺术风格的熏染,从而逐渐形成具有中国民族特色的佛教艺术体系。中国佛教艺术不仅为中国艺术宝库增添了夺目的光彩,也在人类艺术史上留下了辉煌的业绩。佛教艺术涉及建筑、雕刻、绘画、音乐等众多领域,大大地丰富了中国本土文化的内容,提升了它的品位,并成为中国文化的重要成分。绘画作为佛教艺术的重要表现手段之一,对佛教的传播、发展起到了积极的作用。中国佛教绘画艺术也随着佛教的中国化呈现出其独特的风格。

先秦时,中国绘画依附于工艺和实用美术。直到春秋战国时期,绘

〔1〕魏承思:《中国佛教文化论纲》,载《上海社会科学院学术季刊》1990年第3期。

画才摆脱从属的地位,成为独立的艺术门类。当时的绘画以线条为主要的造型手段,至于汉代,更形成了朴直古劲的风格。而从东汉至六朝,佛教绘画随着佛教影响日益扩大成为当时绘画艺术的主流。佛教绘画在唐代以壁画的形式风靡一时,形成了中国绘画史上的一个创作高潮。据统计,当时绘有佛画的寺院有 183 座。同时,盛唐时的佛教壁画也在融合各种艺术的基础上,达到了其创作的最高成就。宋代以后,由于佛教日渐衰落,佛教画也日渐衰落,寺院壁画也渐落民间之手。

中国较早的佛教画像,大约出现在东汉明帝时,据说是白马驮经像,这里的像就是指佛画。此时佛画的题材和技巧沿用了印度佛画样式,但当时著名的佛画家在史书上记载的较少。到南北朝时,善于佛画的画家越来越多。东吴时期的画家曹不兴,是在此前第一次把西域传来的佛教绘画与汉代绘画结合得较好的画家,被称为佛画始祖。但曹不兴的画风很快被魏晋南北朝时的一些优秀画家所改变。西晋时的画家张协,绘有七佛图,有画圣之称。继曹张之后,东晋时的画家顾恺之从绘画技艺和理论上都取得了重大成就。顾恺之所作的维摩诘壁画轰动一时,与戴逵所塑佛像、狮子王国像并称为瓦棺寺三绝。顾恺之的绘画无论是技艺还是他以行写神的理论,都对后世产生了极大的影响。顾恺之之后,刘宋陆探微、萧梁张僧繇都以佛画创作名动当世,其中秀骨清像一派南朝画风就是始于顾恺之、成于陆探微。张僧繇以印度佛画中凹凸画法、没骨画法独步于当时画坛,形成独具风格的“张家样”。

唐代佛画主要以壁画为主。唐代画家尉迟乙僧的绘画是中原与西域艺术的结合。西域彩色晕染与中国的线条造型相合,在唐代独具一格。他一生多次画过西方净土变,气象万千。吴道子是盛唐时代的画家,素有画圣之称,他与北朝画家曹仲达、齐梁画家张僧繇、中晚唐画家周昉合称为佛教四大家,是佛家艺术的集大成者。禅宗盛行后,画家开始致力于山水而非佛像,这样,佛教内容与绘画就脱离了。宋之后,佛画渐趋衰微,但仍有一些较好的创作。宋太宗修汴京大相国寺,就有相当丰富的壁画创作。元代后文人画很少再有佛教题材,壁画的创作也主要是民间艺人所为。佛教绘画对中国绘画的影响是多方面的,在内

容和题材上都极大丰富了中国绘画艺术的创作。

中国佛教绘画分为两种，一种是像，主要是佛像、菩萨像、罗汉像、高僧像、鬼神像；还有一种是图，主要是佛传故事图、本生故事图、经变图等。

壁画早在汉代就有，但随着壁画艺术的发展，可以清楚地看到佛教绘画对壁画的举足轻重的影响！中国绘画是以线条为主要表现手段的，后吸收了用色彩晕、凹凸等画法，这一切都推动了中国绘画艺术在技艺上的发展。佛教在中国绘画史上有相当一段时间居于主流地位，其成就是多方面的，从传世的作品和文献记载来看，这一切都反映了绘画艺术的确达到了以线条造型为主的中国画的高峰。[1]

2.2.2 敦煌壁画中的佛教艺术特征

敦煌佛教艺术是敦煌文化的重要组成部分，佛教传入敦煌地区，对敦煌文化产生了巨大而深远的影响。由于在接受佛教的过程中，敦煌逐渐受到中土高度发展而且成熟的文化影响，所以可以说，敦煌佛教文化经历了有所选择、有所创造的发展过程。《中国宗教通史》认为："由于中国固有的传统文化根基深厚并且富于包容精神，其结果是吸收外来文化和同化外来文化同时并存，外来文化的进入丰富了中国文化，却并不丧失中国文化特有的本色。"换言之，中国本土文化又反过来作用于佛教，从而形成具有中国特色的佛教文化传统。敦煌佛教艺术也鲜明地体现着这一特色。敦煌佛教艺术具有以下 4 个方面的特征。

宗教性　敦煌壁画佛教艺术具有浓厚的宗教性特征。从本质上看，敦煌佛教艺术毕竟属于宗教艺术范畴，是一种具有浓郁宗教色彩的艺术形式。由于与艺术活动存在着相似性，宗教很早就开始利用各种门类的艺术来进行教理和教义的宣传。宗教艺术正是宗教与艺术的有机合一，其根本任务就是为宣传教理和教义服务，其本质特征说到底就是宗教性。敦煌佛教艺术同样也不例外。

程式化　敦煌佛教艺术的宗教性实质决定着它高度的程式化特

---

〔1〕楚启恩：《中国壁画史》，工艺美术出版社 2000 年版。

征。敦煌佛教艺术不仅在思想内容上严格遵循佛教的教理和教义,而且在外观形式上也有着严格的宗教仪轨。程式化可以说是敦煌佛教艺术在形式上的一个重要特征。佛教艺术不同于普通的艺术品,它的创作过程也与普通艺术的创作过程迥然不同。佛教艺术的宗教性本质为敦煌佛教艺术创作过程和艺术作品制定了严格的仪轨和程式。之所以有严格的仪轨,是因为只有严格依据造像仪轨,才不至于损害佛的庄严。佛像有严格的量度和仪轨,这一方面形成了佛像的"庄严妙相",另一方面也限制了佛教艺术的自由创造。佛教艺术程式化特征是其宗教性本质的自然延伸。

民族性 敦煌佛教艺术是印度佛教文化与中国固有文化的有机融合,敦煌佛教艺术既包含有佛教所含有的印度文化特色,更包含着中国文化的民族特征。敦煌佛教艺术反映出中国文化善于吸收外来文明而加以创造性发展的能力。可以说,强烈的民族性风格是敦煌佛教艺术的又一重要特征。敦煌佛教艺术的民族性特征既表现在中华民族儒道文化的渗透,又表现出与中原的不同,其原因正是由民族化的进程和方向不同所造成的。

象征性 高度的象征性也是敦煌佛教艺术的基本特征之一。佛教艺术承载着传达佛教教理教义的任务,它用形象化的方式来阐明佛教对世界和人生的基本观念。在佛教艺术中,形象是最基本的表态元素,利用某些形象来固定地传达某种意义,就成为一种象征。由于佛教艺术的根本任务是要传达某种抽象的意义,所以,象征也就成为敦煌佛教艺术的基本表现方式,这也是其区别于其他艺术形式的重要特征。从整体上看,所有佛教艺术都具有象征性。敦煌佛教造像有佛、菩萨、罗汉等等各种各样的形象,它们分别代表着不同的神格和境界,也就象征着佛教的教理。它们之间的相互关系组成一幅巨大的象征性图景,由此生动地体现着佛教的神灵谱系及其对生命境界的基本观念。除了整体性的佛像之外,敦煌佛教艺术中的佛像的某些动作、衣饰、法器等,也具有强烈的象征性特征。

2.3 敦煌壁画佛教艺术

2.3.1 敦煌壁画中的佛教故事图

佛说法图 早期洞窟的显著位置都绘有说法图,是描写世尊在苦行6年后,向弟子说法的情形:佛趺坐或站立中央,手结转法轮印,佛头有项光,身后有火焰,头上有幢幡宝盖,两旁侍立佛的大弟子迦叶和阿难,在外面一层是胁侍菩萨。根据不同的佛经,本尊和菩萨的名目也不同,如依《华严经》,就以毗卢舍那佛为本尊,以文殊、普贤菩萨为左右胁侍,二菩萨分别主悲、智二门。早期说法图,佛比菩萨要大一倍,用来表示尊崇;菩萨像上有飞天舞动翻飞。隋代说法图各尊像的比例渐趋自然,飞天也更为活泼可爱,与空中的花饰相映成趣。但随着唐代气势恢弘的经变画的出现,说法图渐被取代,或进入净土经变画中成为经变画的一部分。

佛传故事图 释迦牟尼佛的图像除说法图外,还有连续性的佛传图。佛传故事图主要有8相:下生、入胎、出胎、出家、降魔、成道、转法轮、入涅,叙述释迦成道行化的主要事迹。敦煌壁画的佛传图,以第290和第61窟保存得比较完整,它们是根据汉译佛典《修行本起经》、《佛点说太子瑞应本起经》等的内容敷演而成的。佛传图的主要画面和情节如下:佛由燃灯佛护送,从天而降,乘白象入母胎。国王夫人同时梦见有乘白象菩萨入胎。占相者说此子生下当成佛。十个月后,四月初八那天,摩耶夫人出游兰毗尼园,攀无忧树枝,太子从右胁降生。太子初降地,向十方各行七步,右手指天,说"天上天下,唯我为尊。三界皆苦,吾当安之",每步均生莲花。天空中天人撒花奏乐,九龙吐水为太子浴身。太子长大后,见人间生老病死各种苦难,闷闷不乐,意欲出家。国王命令严加守卫宫城内外,以防太子出走。于是太子乘马逾城离宫,由夜叉开道,天人引导。太子离开王宫,落发出家,四处访道,直至入山中苦行。最后修成正果,传道说法,终至涅槃。第158窟中唐绘弟子及各国王子举哀图,有的举刃自残,有的抱头痛哭,表情极其生

动。敦煌的佛传图，由山水切隔成连环画式的一个个画面，形象地展现了佛的一生，内容丰富、完整，应是首屈一指的。

本生故事画 在早期的佛教经典中，吸收了许多印度古老的民间寓言和故事，颂扬释迦牟尼在降生于净饭王家为太子之前，就已具有悲天悯人的伟大人格，他终成正果是因为他过去无量劫中行善积德的报应。这些释迦牟尼的前生故事，叫做本生故事。根据这些故事绘画的本生故事图，是对佛的行善的形象摹写，比文字更能感召人。本生故事图是人们对那些超乎常人的自我牺牲的菩萨圣行的歌颂，在月光王以头施人、萨埵那太子以身饲虎等故事中表现得尤为突出。因为内容通俗易懂，情节生动有趣，对佛教的教化、传播、普及作用极大，因此在北朝洞窟中数量很多，内容多有重复，但情节、景物和表现技巧方面又有所区别，形成各个时期的不同风格。

第 275 窟中绘制于北魏时期的尸毗王本生图，描写尸毗王为了从鹰的口中救出一只鸽子，宁愿割下自己的肉来喂鹰的情节。尸毗王端坐画中央，双目下垂，安详镇定地被人割下自己左腿上的肉。画面色调沉稳，中心人物形象非常鲜明，故事情节一目了然。尸毗王的周围配以各种表情的弟子，上空飞舞着菩萨，鲜花在空中飘散，整个画面充满了和声般的音乐，衬托出庄严、肃穆的主题。

第 257 窟中的鹿王本生图是一幅连环画似的长卷，生动地讲述了一个令人深思的故事。一只美丽的九色鹿舍命救出一个溺水人，而被救人为了私利竟出卖了救他的九色鹿，最后溺水人得到了可鄙的下场。画面用故事性的描写颂扬了鹿的忘我的高贵精神和溺水人的卑下，宣扬善恶因果报应和佛家对众生的拯救。情节从画两端开始，至中央发展到高潮而结束。整个画面浑然一体，每个情节连接自然，人物造型生动有趣，色彩明快而与内容统一。画中所出现的山水树木、人物和九色鹿都具有装饰性，对后人的绘画风格有很大的影响。

第 428 窟中的萨埵那太子本生图也是用连环画的形式将整个发展情节有机地组织在画面上，在十分有限的空间里，从开始离宫出游到收骨建塔，中间经历了舍身饲虎的情节高潮，以萨埵王子用自己的躯体拯

救众生的方式来突出其自我牺牲的精神。画面色调为绿青灰色,与其悲伤壮烈的气氛十分协调,把悲剧性的主体烘托得十分突出。同窟的须达拏太子图所描绘的情节更加奇异:乐善好施的须达拏太子把本国的一只赖以战胜敌人的白象施舍给了异教,被国王流放。另外他还将自己的爱子施舍给了婆罗门,并亲眼看见他们惨遭婆罗门的毒打与虐待。该图构图简洁、形象夸张、设色凝重,使人观之动容。画中把须达拏太子的施舍癖与坚决修炼的意志表现得非常充分。

2.3.2 敦煌壁画中的佛教宗派和经典

敦煌壁画艺术的内容从大类上可以和大藏经相比,同样包容了经、律、论、史四大部分。此外,它还和盛行于唐代的俗讲有着紧密的联系。这些壁画范围之广虽然没有包罗佛教经典的所有内容,但佛典的各部类与宗教派别的历史却几乎都涉及了。从佛教的艺术形式看,构成敦煌壁画艺术的主体壁画是经义的形象化,至少在南北朝时期就已经把它叫做经变。

三阶教相关壁画 北朝末期佛教出现了危机,终有北周武帝灭佛之举。当时佛教内部的改革派想力挽狂澜,大声疾呼"末法住世"。僧人信行就是这一派的代表,他倡导的三阶教,主张"以时勘教,以病验人",认为当时已经进入末法时期,应恢复僧人的乞食生活,实行苦行忍辱,建立"五尽藏"普施一切法,还主张救济社会,修缮故塔旧庙,做实际有益于社会的事情。北周第 296 窟和隋初 302 窟的两幅福田经变,画的都是各种社会公益事业,与当时的三阶教有关。再结合莫高窟藏经洞所出的三阶教经典,更可以看出他们之间的内在联系。然而由于认为当时就是末法住世、五浊诸恶世界,这些不敬之词惹恼了一味尊崇佛教的隋文帝。开皇二十年(600)三阶教被禁断,此后敦煌壁画中不再见福田经变画迹。

净土宗相关壁画 净土变虽然由唐代善导创立,但净土思想却早就流入我国。与充满种种痛苦的人间秽世相对比,佛国净土早已成为人们追求的理想境界。表现净土思想的壁画,当首推阿弥陀经变。原经在三国时代就已经以《无量寿经》的名称翻译出来,姚秦时鸠摩罗什

译出《阿弥陀经》,很快在北方流行。从北魏时起,凡画有莲花、宝池的大型说法图,实际都可以看做是早期的西方净土变。

隋代,净土系统的壁画大为发展。虽然那些壁画幅面不大,但它的价值和意义却十分重要。初唐时期才有明确的观无量寿经变。敦煌壁画中的净土变为什么显得那样动人?是因为它无处不依据人间的形式与人间的内容。也正是这个原因,净土信仰格外兴盛。敦煌壁画中的观无量寿经变、阿弥陀经变,加上晚期的净土变,多达200余铺。

药师经变是另一个重要的净土题材,在窟中多与阿弥陀经变或观无量寿经变作对称的布局。它是根据《药师琉璃光如来本愿经》和《药师如来本愿功德经》绘制的,在莫高窟保存有96幅之多。从吐蕃时代起,以九横死、十二大愿为主要内容的药师经变普遍流行。九横死和十二大愿还以独立的形式绘入壁面和龛内的屏风。社会上的灾祸和痛苦,往往是宗教兴旺的根源。面临饥馑、疾病、天灾和战争,《药师经》和药师经变就成了万应灵方,贫困无助的人需要通过它祈求消灭灾难,富有的人则通过它营功祈福。敦煌的世家豪族营造石窟,大都要画上药师经变,其目的主要还在于祈福。

敦煌莫高窟的又一重要净土变当数弥勒经变。彩塑弥勒菩萨交脚像和弥勒佛坐像是莫高窟最早的艺术题材,这和十六国时期的战祸有关。人民在战争荼毒中盼望一个能使他们得到和平安宁的救世主,弥勒造像正是在这样的历史条件下产生的。莫高窟现存最早的壁画弥勒经变,是隋代第416窟、436窟的两铺弥勒上生经变。到了唐初,弥勒经变开始以净土的形式出现:在整铺壁画上画楼台、水池、栏楯,当中倚坐下生的弥勒佛,两旁侍立众菩萨和天人、护法。到了盛唐,莫高窟的弥勒上生、下生经变开始画在一个幅面上。不同于阿弥陀净土的超然世外,弥勒经变是将秽土与净土的形象交集在一起。壁画上的弥勒净土很像是理想化了的沙洲本土。人们通过画笔,在壁画上重新安排他们的生活。在第445窟南壁弥勒经变中,我们看见了大堆的粮食,巨大的斛斗,场屋里扎软巾的地主正吩咐管家如何处理收获的谷物。经文说弥勒世界"人寿八万四千岁"、"女人年五百岁尔乃行嫁",作者就以

饱满的热情，把当时当地的婚礼场面描绘在壁画里。经文说米勒世界"人命将终，自然行诣冢间而死"，壁画上是一座有4个角墩的墓园，中间1座坟茔，老人安居其中，家人护送衣食；死亡毕竟是一件悲哀的大事，和人间的生死离别一样，亲属面对即将死去的老人失声痛哭，他们的眼泪和痛苦同秽土并无区别。

将近90铺的弥勒经变，分别按照不同历史时期的社会面貌，展示了活生生的民间生活图景，这是十分可贵的。宣传弥勒净土无非是为了教导人们厌生乐死，然而壁画上对于理想化的人世间充满赞赏的描绘却与此相矛盾。人类是乐生的、现实的、有我的，而世间亦是可乐的。他们世世代代为了铲除痛苦的根源，追求自己的理想而不断地奋斗。

其他几种大乘佛教经典相关壁画　与法华宗即天台宗密切相关的是《妙法莲华经》、《法华经》、《大般涅槃经》。以《妙法莲华经》为题材的壁画，最初在北魏造像上出现，继而隋初又在窟顶画上《观音普门品》。从盛唐开始，敦煌壁画出现了内容完备、结构严谨的法华经变，如神龙、景云年间修建的第217窟以东、南两壁的规模描绘了法华经变相。愈到以后法华经变的品数越多，到了五代，《法华经》总共28品被描绘在经变中的已经达24品之多。

在苦难重重的世界里，《法华经》给人们指出一条解脱苦难、满意如愿的最简便的办法，这就是"持观世音菩萨名号"。《观音普门品》由此而获得广泛的社会基础，很早就形成了独立的篇幅，以后又演变成观音经变的完整构图。第217窟东壁就是一铺首尾完整的观音普门品变相，而第45窟南壁则是观音经变的代表作。法华经变是敦煌佛教艺术中描绘现实生活较为丰富的壁画题材，其中刻画的世俗人物与世俗生活的细节多具有高度的真实性，并且它在各个时期的石窟里，还体现出强烈的时代感。

把《维摩诘所说经》画成变相，是我国美术史上的一大创造，有很早的历史，大约在5世纪初已经画得十分成熟。而莫高窟却只保留了以隋代为最早的维摩诘经变，比画史上的记载要晚2个世纪。

从吐蕃时代到晚唐，敦煌壁画中的维摩诘经变中用很大的篇幅描

绘《佛国品》与《方便品》。《方便品》是维摩诘的“传记”,表现他“资财无量”、“善于智度”等。壁画上画了维摩诘身处酒肆、博弈戏处以及学校、庙宇,以如实的身份,做劝人出世的宣导者。此壁画描绘了广阔的社会生活。

《大般涅槃经》是大乘教除《法华经》、《维摩诘经》、《华严经》、《无量寿经》之外的另一重要经典。涅槃变与涅槃龛是佛教艺术中的重要题材,莫高窟从北周到吐蕃时代的壁画尚存 11 铺、涅槃龛(像)5 铺。初唐第 332 窟、盛唐第 148 窟和中唐第 158 窟都是煌煌巨制,其中第 332、148 两窟都有丰富的情节描绘,由单纯的涅槃变发展成结构完整的涅槃经变。第 158 窟以巨型彩塑涅槃像为主,周围以壁画表现举哀弟子与前来悼念的各族国王、邦长,在人物刻画上都是具有代表性的作品。从整窟看,佛涅槃像恬静、安详,寂灭为乐的神态、僧俗们痛不欲生的情景,以及六师外道闻佛涅槃而欢舞狂喜的场面,这些尖锐的矛盾竟然能在窟内组合成一个统一体,互相衬映,在对比中描写了许多耐人寻味的细节,这样的艺术效果远远不是《大般涅槃经》所能包含的。但是,吐蕃时代以后,在敦煌壁画就再难看到涅槃变这一题材了。

密宗相关壁画　在吐蕃管辖沙洲之前,敦煌壁画主要以大乘净土宗经典为题材,但也出现了一些密宗图像,如第 79、113、148 窟壁画中的千手千眼观音、如意轮观音等。密宗题材中除了比较简单的密教图像外,还有一些密宗经变,密严经变就是其中之一。《密严经》全名为《大乘密严经》,唐代分别由地婆诃罗和不空先后两次译出,内容为金刚藏菩萨说的经,解答法性问题。经变相在莫高窟一共留下了 4 铺:晚唐第 85、150 窟 2 铺,五代第 61 窟 1 铺,宋代第 55 窟 1 铺。

另一部密宗经典《佛顶尊胜陀罗尼经》虽在唐代已经有 5 个译本,但在莫高窟则晚至宋代才出现 2 铺变相。这个经为罪孽深重的权势者寻找逃脱“因果业报”的出路。两铺佛顶尊胜陀尼经变都画在归义军节度使曹氏家族出资修建的第 55、454 窟洞窟里。

小乘佛教经典相关壁画　《天请问经》是玄奘译的一部短小的经典。莫高窟最早在第 148 窟北壁不空绢索龛上描绘了天请问经变。这

部经的内容是释迦答复一位天神提出的9组问题。天请问经变出现在吐蕃围攻沙洲的紧急关头,恐非偶然。经文中世尊答天问曰:“福能与王贼,勇猛相抗敌。”抗蕃军民或多或少地将战争的胜败寄托在开窟种福上。这一题材在莫高窟从唐大历年间直到北宋,共保存下来31铺。其间也出现过一些密宗图像,如壁画中的千手千眼观音变(第79、113、148窟)、如意轮观音变和不空绢索观音变(第148窟);而禅宗所憧憬的各种经变与图像则大都是吐蕃时代的“前夜”才流传到沙洲来的,于是吐蕃时代的莫高窟,一下子增添了许多新的内容。

2.4 敦煌壁画的佛教意义

证明了佛教东传学说的合理性 佛教立教初期只有佛足迹石、晒衣石、阿育王拜塔等故事,这些早期佛教故事传到了印度以外的许多国家和地区,但自立教至公元前3世纪阿育王时期,尚无佛像制作和偶像崇拜。佛像的出现乃受希腊文化影响的结果。佛像出现后,沿着丝绸之路向东传。敦煌开窟造像的佛教图像与印度、于阗的对照,再引证文献,不难考订佛像崇拜及其艺术风格是由印度经于阗再传到中原。

直观形象地表现了佛教和佛教艺术 古代识字的人不多,普遍的文化水平较低,而佛教经典大多高深晦涩、寓意深远,不利于大众理解。敦煌壁画用通俗的壁画表达深奥的佛经,像一些大型的说法图、故事图、经变图、因缘图等,用一个个小故事将佛教提倡的哲理蕴于生活,让更多的信徒通过生活化的直观形式理解佛教义理。敦煌壁画不仅展现了佛教教义,还展现了佛教艺术,必是佛教史上非常宝贵的遗产。

为研究佛教艺术中国本土化进程提供了资料 敦煌早期佛教历史故事画和中唐瑞像图多是印度故事,自公元848年归义军时期起,莫高窟故事画的题材、绘画位置、表现形式、佛教地位发生巨变,题材多为中国佛教圣迹故事。汉地瑞像图一时涌现,如濮州铁弥勒瑞像、河西张掖佛影瑞像、凉州瑞像变相等。这是佛教中国化的痕迹,是以中国佛教故事为内容的中国式佛教艺术。这些材料的史学价值实非文献可比。

为佛教绘画提供了丰富的模版　敦煌壁画与敦煌建筑、敦煌彩塑具有同等重要的地位,是敦煌佛教艺术发展到一定阶段的产物。它不仅是一门独立的艺术系列,而且为佛教绘画提供了丰富的模版,充实了中国画史的内容,并可以为当代美术事业提供历史的借鉴。

在历史上促进了佛教的发展　敦煌壁画作为一种艺术,在一定程度上充当了传播佛教的手段。从佛窟的营造到壁画的绘制都是佛教发展的体现,必然对当地百姓产生潜移默化的影响,增加了佛教信众,使处于或战乱或太平的人民百姓得到了精神上的补充。当佛经变成壁画的时候,真正意义上的大众化佛教也就受到了充分的重视。正是佛教和佛教艺术的存在促成了敦煌壁画的产生和辉煌;反过来,敦煌壁画也对佛教的传播起到了重要的推动作用。

3 敦煌壁画艺术创造者

生在你们以前的大师，你们要爱他们。

——罗丹

敦煌壁画总面积达45000多平方米，绘画时间长逾千年，被誉为世界最大的画廊。敦煌壁画也是敦煌艺术的主要组成部分，是中国艺术史上极其辉煌的一页。她让每一个看到或了解敦煌壁画艺术的人，都不由自主地对创造她的这些艺术家们产生无比的崇敬和怀念。上世纪40年代，潘絜滋先生初到敦煌求艺时就写到："最使我激动的是如此辉煌的壁画，竟出于'卑贱者'之手。他们在中古时期，在艰苦至极的环境下，克服了难以想象的困难，创造出艺术奇迹。不留姓名，不见画史，是何等崇高而伟大。"可见，人们对创造这些神奇艺术的创造者们怀有怎样的崇敬！今天，当我们站在每一幅壁画前时，都不由自主地想到：他们究竟是些什么样的人？他们当时的情况又是怎样的呢？

3.1 敦煌壁画创造者的概念界定

3.1.1 广义上的创造者概念

广义上的敦煌壁画创造者，是从整个石窟的营造角度讲的，因为敦煌壁画毕竟是石窟艺术的一部分。所以，站在这个立场上分析，敦煌壁画的创造者应当由窟主、施主、工匠3个部分组成。

所谓窟主，是指洞窟营造的主持者和洞窟的所有者。涉及壁画方面，窟主也顺理成章地成为壁画创作的主持者和决策者。这些窟主有官宦、高僧、大族、庶民百姓等各个阶层的各级各类人物。许多洞窟又

分别有初建时的窟主和后来维修、重修的窟主。同时,一个洞窟的窟主,有一个人、一家人的,也有几个人、几家人的。[1]

所谓施主,主要是指洞窟营造活动的支持者和参与者,即出钱出力帮助窟主建窟的人。同样有一个人、一家人或几个人、几家人的,也包括初建时的施主和重修时的施主。

这里需要说明的一点是,在敦煌石窟壁画的营造史上,许多洞窟的营造任务,需要由几个人或几家人共同来承担,因此就出现了窟主和施主间不可分割的关系。一个洞窟中,既有窟主,又有施主;同一个人,可能既是这个洞窟的窟主,又可能是另一个或几个洞窟的施主。

所谓工匠,是指壁画绘制的具体操作者,整个敦煌壁画的制作过程将由这些人负责完成。壁画除洞窟前后室的四壁、窟顶之外,还包括泥塑、窟檐的彩绘与装饰。从现存各个时代的石窟看,壁画的制作一般为集体作业,但也有一两名画家承担并完成整座佛窟的。

3.1.2 狭义上的创造者概念

狭义上的敦煌壁画创造者,主要是指上述工匠,这是从敦煌壁画本身的具体制造角度讲的。

无论如何,这里从广义、狭义上所讲的敦煌壁画创造者,并不冲突,只是出发的角度不同而已。本书为了对敦煌壁画的创造者有个更全面的理解,所谈及的敦煌壁画创造者,主要是从广义的角度入手。

3.2 敦煌壁画创造者分类

3.2.1 窟主和施主

这里主要介绍一下窟主和施主的类别。由于上文所说的窟主和施主间存在着不可分割的关系,所以,就将窟主和施主一起加以说明。

3.2.1.1 官宦窟主与僚属施主

所谓官宦,是指古代敦煌地区高层统治者;而僚属,则指中下层的

---

〔1〕马德:《敦煌工匠史料》,甘肃人民出版社1997年版。

官吏和僧尼。历史上,每一位造窟的敦煌地区的最高层统治者,总是有许多下属幕僚、僧侣以及普通百姓作施主,给以人力、物力和财力等方面的支援。不仅如此,也可能他的这个洞窟从开凿到完成,全由施主们和工匠们操持。当然,这是由他们的权势和地位决定的。下面列举几例,以有助于理解。

莫高窟第428窟内绘制了1200多名敦煌及河西地区的僧人,他们都是该窟的施主。该窟显示了北周宗室瓜州刺史于义与其兄于实同在河西各霸一方,他们要借助僧侣集团来维护自己的统治,而僧侣集团也要依靠统治者以求得其保存和发展。

再如晚期的张、曹归义军时期,几乎每一任节度使都要营造属于自己的大窟,而他们在营造中,主要还是依靠施主们的力量。如张淮深自己亲自组织和主持的莫高窟第94窟的营造和第96窟北大像的重修,只用了3年时间,尽管文献记载张淮深曾一再嗟叹无人相助,但此窟建成绝非他个人的能力所及。首任节度使曹议金,营造了莫高窟最大洞窟之一的第98窟。窟内绘僚属及高僧供养人像200多身,而这些人都是张氏时期的前朝元老。曹议金利用自己营造的洞窟成功地将他们笼络在一起,完成了从张氏家族到曹氏集团政权的平稳过渡。曹议金的回鹘夫人陇西李氏营造的五代100窟(见图3-1),其南壁长达10米的《曹议金出行图》和《李氏出行图》,向世人展示了曹氏势力的强大和敦煌地区的稳定繁荣。但是,第98窟的那些老臣和高僧的供养像,在第100窟以后的曹氏大窟如454、61、55等窟中再没有出现。这些曹氏



图3-1　曹议金出行图　100窟(五代)

大窟实际上向我们叙述着曹氏政权由初建时的内忧外患到逐步强盛的整个过程。[1]

3.2.1.2　庶民窟主与官宦施主

在莫高窟营造史上，无论何时，也不论谁造窟，敦煌地区的最高统治者都是当然的"施主"，他们被绘在洞窟的主要供养人像位置。一般人需要出钱出力才能取得施主资格，而这类官宦施主们很少出资出力或者根本不用出资出力，就成为洞窟内比窟主还重要的施主。

如莫高窟著名的西魏285窟，本来是敦煌民众阴归安、滑黑奴等人在大统四至五年（538—539）开凿的。北壁七世佛最西一铺释迦与弥勒，其发愿文虽然泯灭，画中的男供养人像戴笼冠、着冕服，女供养人像着长裙蔽膝，显然是皇室贵族，推测他们就是东阳王元荣夫妇，属于元荣及其家族在这一时期所造的石窟（见图3－2）。还有与285窟毗邻的西魏288窟，此窟东壁窟门两侧的两组着贵族装的供养人，在西魏大统年间非元荣、元康、邓彦、元法英等人莫属。这些人与东阳王的关系非亲即戚，实为一家；而这个窟除了贵族一家之外，也再无其他供养人

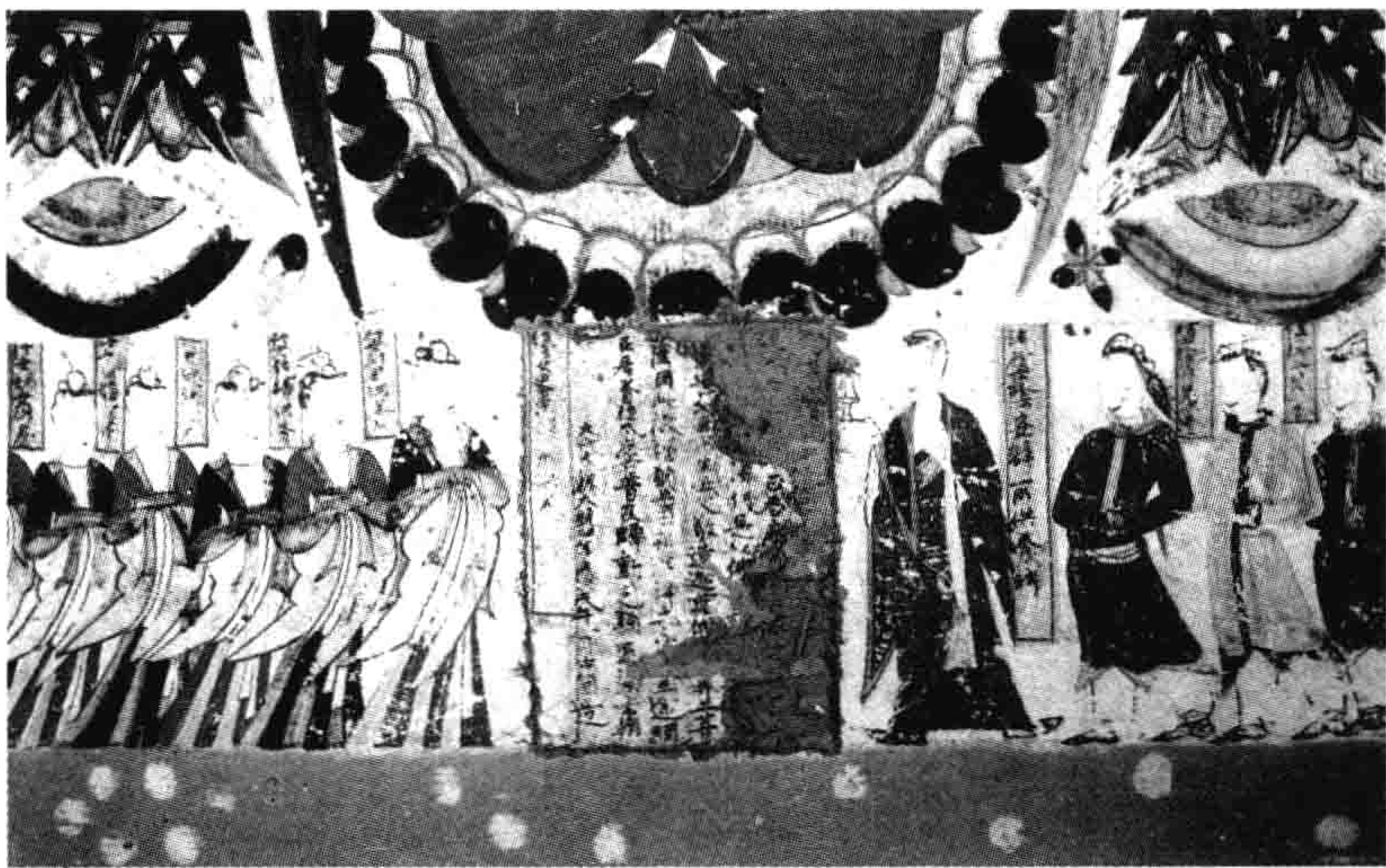


图3－2　供养人与题记　285窟（西魏）

〔1〕马德：《敦煌莫高窟史研究》，甘肃教育出版社1996年版。

像，推测此窟应是独家营造。

张、曹归义军时代的每位节度使，除了在自己营造的大窟内充当首席供养人外，同时又在各自的任期内和任期后，亦作为首席供养人出现于他人营造的大窟。因此，这一时代所初建和重修的大窟，都绘有已故和现任节度使的供养像。如翟和尚法荣建造的莫高窟第 85 窟（翟家窟）甬道南壁所绘官宦"施主"，初建时为张议潮、张淮深叔侄，五代重修时换成了曹议金、曹元忠父子，翟氏家族根据需要先后两次绘制此首席供养像。莫高窟第 108 窟，窟主张怀庆系曹议金之妹夫，甬道绘有已故曹议金、当政者曹元德及其夫人们的供养像。这是由统治者亲属营造的大窟，在施主问题上有与一般民众不同的意义，但曹氏出资的可能性也不大。[1]

3.2.1.3　僧俗分别为窟主施主

敦煌石窟的洞窟，除官宦窟外，一般都是以家族为单位营造的。一个家族之中，参与营造者有僧有俗，这里就有一个谁为窟主谁为施主的问题。僧尼造窟是莫高窟营造史上比较普遍的现象。这里主要指那些高僧大德，他们营造大窟所依赖的，无外乎自己的声望和经济实力。他们的声望来自两个方面：一是自己本人的品行、造诣和成就，二是自己出身的豪门，而经济实力则主要依靠其家族。营造大窟是对高僧本人成就地位的庆祝和纪念，也是其家族的荣耀。

以莫高窟第 85 窟为例，荣任河西都僧统的翟法荣和尚，在担任敦煌县尉的弟弟翟承庆及侄怀光、怀恩的支持下营造此大窟，甬道北壁的供养人画像依次为法荣、承庆、怀光和怀恩，法荣为窟主，承庆等为施主。法荣死后，第 85 窟以"翟家窟"的俗名著称于莫高窟史上。从五代时期所绘供养人像看，第 85 窟在法荣死后由翟氏后人中的僧尼和俗众共同管理，但从窟名看已与世俗家窟无别。洞窟是家庙，世袭相承，窟主当然要是翟氏子孙中可传宗接代的俗家弟子，而翟氏子孙中的僧尼们则是以施主的身份从事其管理事务。这类洞窟，在敦煌石窟中比

〔1〕马德：《敦煌石窟营造史导论》，新文丰出版公司（台北）1999 年版。

较普遍。

俗众造窟则于财力物力方面完全依靠自己的能力。只是由于在一个家族内僧俗关系的不可分割,营造活动以及建成后窟内的各种活动,实际上也是由这个家族的僧尼们来主持的。比如莫高窟第148窟,窟主为李大宾,但后来在窟内接待节度使周鼎时,却是由大宾之弟僧灵悟和尚作为首席出面的,有关撰写碑文的要求也是由灵悟向周鼎提出的。就是说,灵悟实际上是第148窟包括营造在内的各种活动的主持人,而窟主则是李大宾无疑。第148窟在莫高窟历史上一直以"李家窟"著称,管理和维修此窟的李氏后人们,实际上是僧俗共为窟主。

许多佛窟在初建成时僧俗共为窟主,如营造北大像的灵隐禅师与阴祖,营造南大像的处谚和尚与马思忠,他们应该分别属于同一家族。而大像后来的窟主只是俗家,如南大像在后代重修时还由"窟家"供给建筑材料,窟家即窟主家族。

僧俗共为施主的情形,主要反映在洞窟的重修活动中。在一个中小型洞窟的重修中,中下层的僧俗民众自愿结合起来共同施作。这些营修前代窟龛的施主们,有的是同一个家族的僧俗,他们具备不联合其他家族而独立营造的能力,如前述莫高窟第85窟;有的是不同家族的僧俗联合营造,如莫高窟第329窟为初唐时期所建,五代时,由清河张氏家族僧俗重修了前室及甬道,参与重修的还有某"索都头"、"翟押衙"二人。[1]

3.2.1.4 初建窟施主与重修窟施主

就一般洞窟来讲,初建者是窟主,后来的重修者是施主。如曹氏归义军时代广大庶民对莫高窟所有洞窟的大规模重修,不论团体或家族,所修旧窟早已无窟主存在。但对庶民百姓来讲,重修者们则是窟主身份,佛窟的作用和功能在这里也是因人而异的。

公元925年前后由归义军节度使曹议金为窟主建成的莫高窟第98窟的东壁窟门南侧,十几年后,又涂去原绘供养人像而绘上了于阗

---

〔1〕马德:《敦煌莫高窟史研究》,甘肃教育出版社1996年版。

国王李圣天的供养像,其题名曰"大朝大宝于阗国大圣大明天子……(李圣天)即是窟主",即是说,李圣天也是第98窟窟主(见彩图10-12)。李圣天是曹议金的女婿,当时被后晋王朝新加封为于阗国王,他自己并没有、也不可能到莫高窟来重修第98窟。这身莫高窟最大的供养人画像,明显是曹氏统治者家族专门所为,因为对曹氏统治集团来讲,主要还是政治上的需要。在这方面,窟施主的作用显然是不一样的。先代窟龛的窟主们及其后人已无在敦煌者,后代的重修者们,如果是一个家族重修,就成为所修窟的新窟主。如莫高窟第129窟,唐代原建,五代安某家族重修此窟。如果是集体结社重修无明确窟主之窟,一般均以施主身份出现,没有继承或传承问题,管理上也比较松,所以过一段时间人们为"找功德做"便结社重修。有的窟龛仅在曹氏时期就经过两次或三次重修,如莫高窟第358、383、388、445等窟。[1]

3.2.2 工匠

3.2.2.1 工匠的分类

工匠即那些创造敦煌壁画的匠人。工匠可以按其从事行业性质和他们在壁画创作中的作用不同分为不同的类别。从敦煌工匠史料可以总结出,古代敦煌的工匠,大体可分为两类:

第一类是与社会生产及人们生活直接相关的、为人们提供劳动工具和食、衣、住、行的各行业工匠。具体可以细分为:敦煌地区所用生产工具,主要是石具、铁具、木具,因此,从事生产工具的加工、制作的主要是石匠、铁匠、木匠;从事饮食器具的加工、制造的工匠,除前3种外,还有索匠、褐袋匠、罗筋匠、瓮匠等;从事衣饰加工的工匠有帽子匠、皮匠、染布匠、鞋匠、皱纹匠、金银匠、玉匠、毡匠、桑匠等;从事房屋建筑方面的除了前面所讲的木匠外,还有泥匠、灰匠;从事军工加工的各类工匠如弓匠、箭匠、胡禄(箭袋)匠等,同时,铁匠、木匠等也参与军械的加工制作。

第二类是从事文化艺术活动的,也是最具敦煌特色的工匠,如画

[1]马德:《敦煌工匠史料》,甘肃人民出版社1997年版。

匠、塑匠、打窟人、纸匠、笔匠等。

除此而外，还有两种情况值得重视。一是敦煌古代还有一些专门从事各种行业劳动的家、户等，如制造武器的弩家、榨油的梁户、酿酒的酒户等（见彩图3－3）。这些人不同于一般工匠的是，他们以一家一户为生产单位从事手工业生产，类似我们今天的各类专业户。二是一部分僧侣也从事工匠的劳动。另外，一部分官家、贵族子弟或已在军政部门为官者也从事工匠劳作。[1]

3.2.2.2 工匠的技术级别

古代敦煌地区的工匠大致可以分为以下几类：

都料 都料是工匠中技术级别最高者，也是本行业的规划与指挥者。他们除了具备本行业工程的设计、规划和组织施工的才能之外，作为高级工匠，一般都具有过硬并超越其他画匠的本专业技术，经常参与施工造作。设置都料的行业，一般多为集体施工，工程规模大；或为兼容几类工匠的大行业，应该是技术难度较高的行业，或备受社会重视的行业。再就是作为一种基层组织，一位都料所辖本行业的工匠队伍及行业规模也应该比较大一些。遗书史料中关于画行都料董保德功德颂中所记载的画匠董保德，不仅是绘画行业的头目，而且自己也是一位出色的画家，亲自制作了许多真正属于他本人的作品。再如博士级别的泥匠王庶子，纸匠都料何员住，木行都料像奴，金银匠都料郁迟宝令（见图3－4）等都是本人亲自参与施工的高级匠师和组织者。

博士 博士是具备本专业过硬技术、能够从事高难度技术施工并能独立完成一项工程的工匠。以博士一名称呼画匠，源自对当时俗语"把式"的借词书颂。把式即能工巧匠之谓。博士一词表明被称呼者具备一定的技能，但在敦煌文献的记载中，博士显然是高于一般画匠的高级匠师。如上仰泥博士的工作是往屋内顶部上泥，是泥匠活中最难达到要求的技术活。能上仰泥者可成为泥匠博士。史料所列北咸59号8世纪时僧慈灯所雇汜英振即是泥匠博士，他能够独立承担并完成

[1]马德：《敦煌工匠史料》，甘肃人民出版社1997年版。

一座佛堂的全部施工任务。再如,《乙卯年(955)归义军押衙知柴场司安佑成牒》记供应柴草的账目中有:“三月三日,支于阗博士月柴壹拾伍束。”这里的归义军按月支付柴草的这位于阗博士,显然有一定的技艺,是博士级,为敦煌所需,因此才较长时间留在敦煌。

匠 在工匠阶层中能被称作匠者,当为独立从事一般技术性的劳动者。这是工匠队伍中的多数,是主体力量。因为从技术级别方面来说,文献中记载最多的是匠一级,其次是博士级。可见,匠和博士两级工匠,是敦煌工匠队伍中的基本力量。



图3-4 金银行都料 榆林34窟(宋代)

《壬午(982)年便物历》中记有一位名唤索章三的皮匠。遗书史料——《彩绘佛菩萨诸神像等》中有一幅纸质彩绘佛坐像,有题记云“清信弟子缝鞋匠索章三一心供养”。大英博物馆藏敦煌绢画《观音菩萨像》之题记与此同;法国吉美博物馆藏敦煌绢

画《多宝如来佛像》中为“施主清信弟子皮匠缝鞋靴录事索章三一心供养”。这几位索章三当为同一人，是活动于公元982年前后的归义军官府所属专事缝制鞋、靴的皮匠。由此亦可得知，在当时，缝鞋业亦为皮货加工行业之一类。

生(人) 敦煌工匠中有关生、人的资料，基本都属于绘画工匠行业，也就是所说的学徒，这里可能也包括同为美术行业的雕塑行业。从记载看，生、人级别的画工亦能独立从事绘画劳动，基本上属于匠一级，画人即画匠。

工匠以下，还有大量随从或协助工匠从事劳作者，敦煌文献称其为“人夫”。但人夫和工匠不属同一级别，所从事劳动的性质也不相同。[1]

3.2.2.3 工匠的生活待遇

工匠们平常在为官府或寺院所役使时，一般是由官府或寺院按定量供给饮食。但这并不是官府或寺院对所役使工匠们的关心，而是为增加工匠们的劳动时间、最大限度地提高工匠们的劳动效率。我们从有关的文献记载得知，平时供给工匠们的主食，各类工种、各个季节的标准都是一样的，根本没有考虑劳动强度的大小或劳动时间的长短，而且多一顿也不供给。

工匠们在这里属于服役的劳工。我们在敦煌壁画中各时代的建筑施工图中可以看到，参与建造施工的工匠们，基本上都是赤身露体，这固然说明天气炎热和劳作的苦累，但最主要的还是工匠们的贫穷。

唐朝时期，有一位名叫张廷瑰的官员，在给皇帝的一份《谏表》中曾这样描述：“通什工匠，率多贫窭，朝驱暮役，劳筋苦骨，箪食瓢饮，晨饮星饭，饥渴所致，疾疹交集。”从这里可以窥见敦煌工匠的生产、生活之一斑。另外，我们还可以从遗书史料——“丁未年归义军宴设司状三”的有关记载来看下当时工匠们的生活状况：

泥匠二人，早上餺饦，午时各胡饼两枚，供七日，食断。

铁匠史奴奴等二十人，早上餺饦，午时各胡饼三枚，供一日，食

〔1〕马德：《敦煌莫高窟史研究》，甘肃教育出版社1996年版。

断。

金银匠八人，早上餺饦，午时各胡饼两枚，供两日，食断。

鞍匠张儿儿等十一人，早上餺饦，午时各胡饼两枚，供两日，食断。

抽金扇画匠三人，早上餺饦，午时各胡饼两枚，供两日，食断。[1]

从该记载可以看出，敦煌地区的工匠，虽然也和其他古代人一样，在饮食习惯上都是每天只吃两顿饭，即早餐和午餐，没有晚餐，但是早午餐的食品和饮品数量之少，即暴露了工匠们当时的生活状况。



图3－5　画家供养人　榆林35窟（宋代）

当然，工匠中也有像画行都料董保德、武保琳（见图3－5）等那样的家资丰足者，包括所有在洞窟上作为供养人有画像和题名者，他们一般都是在官

〔1〕马德：《敦煌工匠史料》，甘肃人民出版社1997年版。

府担任一定的职务的高级工匠，或者是出身于贵族和官僚家庭的工匠，但数量毕竟很少，绝大多数的工匠都是贫苦劳动者，绝不可能以窟主或施主身份，即不作为供养人在窟内画像和题写姓名。

从9、10世纪敦煌官府和寺院文书中有关看望和“屈”（即招待）工匠们的记述中，也可以看出，他们并不关心工匠们的生活，而是关心工匠们为他们所从事的劳动。当然，工匠们有固定的职业，也使得这种贫穷的生活比较稳定。[1]

在画工地位提高的唐末五代，我们也可以看到画人塑匠分化的加剧。文书记载，有典卖儿子的塑匠都料赵僧子；另一方面，又有像上面所说的画行都料董保德“家资丰足”，画院使竺保则可依三品散号规制着紫色华服。当然，董保德是一名很有造诣的画师，有文书记载他“手迹及于僧繇，笔势邻于曹氏”。“僧繇”即张僧繇，南朝梁武帝时的名画家，擅长壁画，并能以天竺法画凹凸画，为阎立本所备极推崇，吴道子亦称其“夺得僧繇神笔路”。这也说明，在阶级社会，文明的发展是在对抗中实现的。[2]

3.2.2.4 工匠的社会地位

从文献记载看，敦煌古代工匠大体为官府、寺院和个体3类。

官府和寺院的工匠　这类工匠其身份基本上是世袭的，为奴隶或农奴性质的被役使者，没有人身自由。他们所从事的技术劳动，实际上就是一种“常役”。包括都料、博士等高级工匠在内的所有工匠，都受官府和寺院的控制。这类工匠可以根据需要互相派遣和役使，并由役使一方提供饮食和适当的报酬。也有一部分官府匠人，他们在从事手工业的同时，还耕种一部分官府分给的土地。

个体工匠　这类工匠是平民身份的手工业劳动者，他们有一定的土地、财产和庄园，不受官府或寺院的管辖，属于自由民。当然，他们也常为官府和寺院有偿使役，即赚取雇价，并受到一定的尊崇。另外，平

---

〔1〕马德：《敦煌莫高窟史研究》，甘肃教育出版社1996年版。

〔2〕敦煌研究院主编：《全国敦煌学学术讨论会文集》，甘肃人民出版社1987年版。

民中取得“匠人”以上资格者可免除部分徭役,可能这是由官府或寺院给予的部分特权,但也有可能是因为平时工匠们特别是高级工匠任务繁重所致。

敦煌文书唐代后期的《二十五等人图》文本中将人分为5类25个等级,劳动者阶层分在第4类“次五等人”之16—20等,分别为:士人、工人、庶人、农人、商人。文书中对工人的解释是:“工人者,艺士也。非隐非士,不农不商。虽有操持之劳,信谓代耕之妙。或专粉缋之最,或在医巫之能,百技无妨,济身之要。莘他负千古之誉,般垂有百代之名,禄在其中。工人之上,虽无四人之业,常有济世之能,此工人之妙也。”这里将画工和医生作为工人的代表,而工人的等级位于农、商之前,显示当时对工匠比较重视。在另一份敦煌归义军时代(公元10世纪)的文献《地亩表》中,计有音声[人]、牧子、打窟[人]、吹角[人]等受田20—34亩不等。姜伯勤先生指出,这些操有一定技艺的人是官府的驱使户,而这些驱使户有因刑事罪罚作之例,或曰将罪犯“官收”为驱使户。当然,这4类艺人中,打窟人是专事石窟营造的工匠,但牧手、音声人等也与打窟人、铁匠、金银匠等一道由归义军宴设司供给饮食,说明他们都属于官府的工匠。

在古代敦煌,僧侣及一部分官家、贵族子弟或军政官员亲自操作工匠活计这一事实说明,写经、绘画(包括石窟营造)当时是在一种神圣的信念支配下的艺术活动。从某种意义上讲,对宗教的信仰,对艺术追求,可以抹去人们之间高贵与卑贱的界线,可以把官吏与百姓、贵族与平民拴在一条绳上。这里面固然有包括佛教在内的宗教所谓平等观念的影响,但对古代敦煌人来说,艺术创造的神圣、伟大和崇高更是能让所有的人慑服的活动。[1]

3.2.2.5 工匠的行业制度

据史料记载,中国古代的手工业,从工匠的培训、考核,到产品的规格、式样、标准,以及对不合格产品及其制造者的惩罚等方面,一直有详

[1]马德:《敦煌石窟营造史导论》,新文丰出版公司(台北)1999年版。

细而严格的管理制度。学徒达不到一定的水平就不能出师，产品达不到标准就不能面世，制造不合格产品的工匠会受到不同程度的惩罚，直至被判死罪。这样就决定了一个时期的手工业者及其产品都具有当时的标准、水平和时代风格（见彩图3－6）。只是由于在封建制度下，一切都显得比较呆板、缺乏活力。

以敦煌的画匠为例，敦煌石窟题记和敦煌文献将“画行”与“金银行”、“木行”、“弓行”等行业同等对待，如“知画行都画匠作”、“沙州工匠都勾当画院使”等记载。具体的事例，如在公元906—1036年的130年间，在曹氏归义军政权统治下，莫高窟开凿和改修了80多座石窟。当时在归义军政权中设有画院、伎术院、画行等这一类官方管理机构，由归义军节度使派押衙掌管。在节度使押衙内配有知画行都料、知画手等大小等级有差的画工组织。

可以想见，他们与其他手工业者一样，也必然受到手工业管理制度的制约，使一般画匠的水平，以及其作品的时代风格，都必须达到当时所要求的标准，这就使得一个时期内大师的作品与一般工匠的作品在艺术风格及水平方面没有多大差距。

这样看来，决定一个艺人能否成为大师或成为一般匠工的因素并不完全在艺术水平方面，还在于他的身份、地位、所处的环境、所遇到的机会等诸多方面。所以，这些敦煌壁画，虽然都出自无名匠工之手，但在我们今天看来，这些默默无闻的工匠们同样都是伟大的艺术家！他们所创造的敦煌石窟艺术，自然是中国艺术史的重要组成部分。

3.3 敦煌壁画创造者与壁画创作

3.3.1 窟主和施主在壁画创作中的作用

如前所述，窟主是洞窟营造的主持者和洞窟的所有者；施主是洞窟营造活动的支持者、参与者，即出钱出力帮助窟主建窟的人。因此，窟主和施主在敦煌壁画创作中的作用是不可忽视的。试想一下，如果没有窟主和施主在人力、财力、物力方面的决策、支持、帮助，恐怕也不会

有今天如此之规模的壁画存在。不仅如此,窟主及施主的实力,对在一定时间内能否完成一幅壁画以及壁画工艺水平的高低都有着重要的作用。

如武周末至开元初,唐朝派到敦煌地区的最高统治者、担任沙州刺史兼豆庐军使的李庭光,在莫高窟造一大窟。作为地方长官,李庭光在石窟营造方面不但出资、出物,而且身体力行,这不仅对莫高窟,而且对全社会的佛窟营造活动无疑都有很大的作用和意义。再如莫高窟第108窟,绘画时间用了3个月左右。第108窟在敦煌石窟的洞窟中也算一个大型窟,根据窟主各方面的实力,这应是一般在正常情况下绘制窟内壁画所需要的时间。所以说,一旦没有了窟主和施主,工匠们的具体操作也只能是纸上谈兵。

3.3.2 工匠在壁画创作中的作用

在壁画的创作过程中,并不是前面提到的所有工匠都参与到工作中来,只是部分工匠如泥匠、灰匠、塑匠、画匠、纸匠、笔匠等能有用武之地,其余的要在其他方面发挥其特长。

打窟人——莫高窟崖壁上凿岩镌窟之工匠,将洞窟开凿完之后,就开始了壁画的制作程序。敦煌壁画的工艺制作程序大致可以分为两部分,即壁画地仗制作和壁画绘制。

3.3.2.1 工匠与壁画地仗制作

在壁画地仗制作过程中,发挥作用的主要是泥匠、灰匠。

所谓地仗,是一绘画术语,指绘画的敷着体。中国画的地仗有:帛(帛画)、绢(绢画)、纸(纸本画)、木板(板画或壁画)、砖、石(画像石、砖)等。[1]

敦煌壁画的地仗,为敷在冰川断层锈砂岩即酒泉系砾岩层上的草土泥和麻刀泥。冰川断层锈砂岩形成于400万年前,岩石由碎屑物和胶结物组成,质地比较疏松,孔隙率大。碎屑物成分复杂,大部分为岩屑,有少量的矿物碎屑,其成分为石灰岩、花岗岩、石英岩等等。这些岩

---

[1]马德:《敦煌莫高窟史研究》,甘肃教育出版社1996年版。

石曾是海底床,断层岩石质为粗糙而坚硬的砂石堆集岩层,不能直接雕琢石雕、绘制壁画,所以在壁画的制作过程中就需要专门从事这份工作的工匠。

在制作地仗时,泥匠用黏土和细碎麦秸拌合为草泥,抹于岩壁上数层,以后数层草泥渐稀、渐薄,最后,多以黏土和麻或棉混合成的麻刀泥抹光抹平,使画壁如纸,此即敦煌壁画的地仗。地仗表面可直接绘制壁画。但一般先在地仗表层刷上一层白粉层而后绘制壁画,也有在地仗表层刷其他颜色作底色的。

这里需要说明的一点是,在泥匠上泥皮时,窟顶的泥皮特别难敷抹,称为“上仰泥”,这份工作要由技术级别特别高的泥匠即博士级泥匠来操作完成。如前面所说的8世纪时僧慈灯所雇氾英振即是泥匠博士。窟前窟檐为土木结构建筑物,其由土块垒筑的墙壁是泥匠的活计,泥匠要在木匠都料的统一规划和指挥下施工。

3.3.2.2　工匠与壁画绘制

在壁画绘制过程中,灰匠、画匠、纸匠、笔匠的作用尤为突出。本部分按壁画绘制的工序分步介绍。

在真正开始绘制壁画之前,还有一件工作要做,那就是确立壁画位置,又称布局、构图等,是画工根据佛经内容和功德主的要求,在创作前的总体构思及安排,或曰依据题材和主题思想的要求,将所要表现的形象、造型等加以适当布置,构成一个完整协调的艺术整体,使画面与立意相统一。这在敦煌艺术中也指石窟建筑、壁画、彩塑个体风格的确立。比如各石窟之间不同的民族,不同的窟主,不同的时间,甚至同一洞窟不同的石窟建筑形式、不同的绘画,其彩塑艺术造型风格也有大小、内容、色彩等的变化;窟内整体结构即画与画之间,画与彩塑之间,画面本身内容、情节的布局,与空间的统一谐调等等,都有很大的讲究。

敦煌壁画的构图大致有:主大宾小的主体式;以故事情节的连续性为重,横向发展的长卷式;叙事向上下延伸的主轴式;经变内容复杂繁多,既要突出大场面主体,又要突出多方内容的主体式;两侧附以立轴式形成一个整体统一的三联式;以多幅长、宽相同的主轴式并列叙事的

屏风式等等。[1]

3.3.2.3 壁画的绘制程序

敦煌的壁画绘制程序可以分为以下几步:

第一步,打草稿、画起稿线,就是用炭条先勾出主要人物,依次勾出与主要人物相联系的陪衬人物以及云雾山水、楼台亭阁、飞禽走兽、花草树木……在勾人物时,要严格依据《造像量度经》的要求,严格掌握人体各部位的比例。这道工序大都由经验丰富的画匠、笔匠完成。

敦煌壁画千百年间,形成了很多有别于其他绘画的绘制技巧和程序,起稿的粗细、繁简也是随着时代的发展而变化,或因画匠们画技的熟练而异。如莫高窟第275窟北凉壁画及第257窟北壁说法图,北魏第260窟南壁降魔变(见图3-7)等,因画面色彩脱落露出底

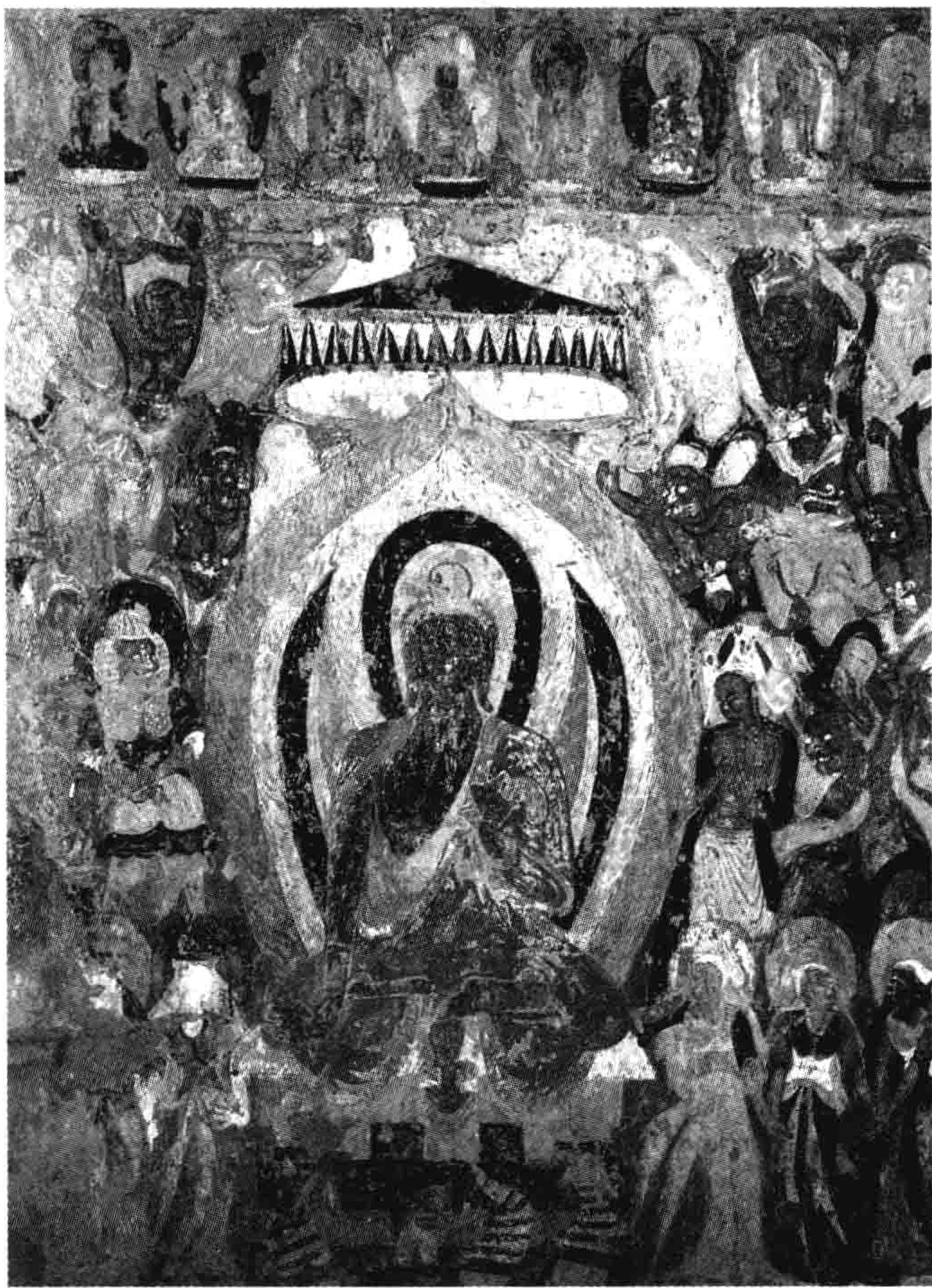


图3-7 降魔变 260窟(北魏)

[1]马德:《敦煌石窟营造史导论》,新文丰出版公司(台北)1999年版。

稿,或局部敷彩不全的画面上,存有规正的土红细线的"井"字形网格线框架,其上以土红线勾勒出简单粗犷的圆圈、直线等,以布局动态造型。画匠们待在此起稿线上敷彩后再以高古游丝描或琴弦描,仔细地定形,后以较浓的色泽叠染,而后勾轮廓线。所以此种起稿线不同于较细致的白描起稿线,也有别于宋代的减笔(即写意)画。

起稿线为壁画中所特有的制作程序之一,不能与减笔画同视为独立的画种。另有以较细致的白描起稿线,即有些画匠们在白色的地仗上用细而流畅的赭石或土红线或墨线勾勒出完整的人物、山、树等形象,赋色时据画面的需要有的完全被掩盖,有些却被局部保留下来,使画面随意而生动。如莫高窟西魏第249、285窟,隋第303、305窟等。唐以后,壁画赋色追吴道子法,流于淡雅、细致、成熟、严谨,因画匠以师传徒,逐渐规范,拘于格式化。以后壁画的起稿线已变为成熟的白描画,到了元代发展成熟。如榆林3窟,将高古游丝描、琴弦描、铁线描、兰叶描、行云流水描等多种线描集于一体,略施微染,画风超然脱俗,成为工笔淡彩。所以中唐以后的起稿线已经与定型线没有区别。

还有一部分壁画在起稿制作中使用了粉本画稿复制法,画匠、笔匠们当时这样做的目的是为了有效地提高绘画速度。粉本是绘画施粉上色专供复制用的纸本画稿,多用于壁画。其法有二:一是用针按画稿墨线(轮廓线)密刺小孔,把白垩粉或高岭土粉之类扑打入纸,或者用透墨法印制,使白土粉或墨点透在纸、绢和壁上,然后依粉点或墨点做;二是在画稿反面涂以白垩、高岭土之类,用簪钗、竹针等沿正面造型轮廓线轻划描印于纸、绢或壁上,然后依粉落墨或勾线着色,此法犹如现今常用的复写纸功效。唐吴道子曾于大同殿画嘉陵江三百里风光,一日而毕。玄宗问其状,奏曰:"臣无粉本,并记在心。"魏晋至唐,有不少名画家参与壁画绘制。民间画师在长期创作实践中,师徒代代相传,总结制作方法和经验,形成口诀,利用粉本绘制大幅壁画。由此,粉本以后也引申为对一般画稿的称谓。

用起稿线绘制的作品,一般称为白画,指用墨或者单色描绘物体形象,不施色彩的绘画,即较工细的白描速写或中国画中的素描。其特点

是以线造型，略加渲染以强调结构和烘托主体。莫高窟第276窟的西壁北侧绘于隋代的维摩诘图，其造型、神态为敦煌壁画中白画之上品。另莫高窟第249窟西魏壁画中的虎、猪群与山林白描图，第9窟中心佛坛屏风背后晚唐的人物画（见图3－8），藏经洞出土的绢、纸本绘画等也有不少白画精品。由白画派生出白描画，即用墨线或单色线勾勒物体的形象和轮廓，不施色彩，亦有略施淡墨渲染的，也是中国画的一种独立画种。后人将绘制较为仔细的工笔线描轮廓稿也统称为白描或白描稿。[1]



图3－8 白描人物 9窟（晚唐）

第二步，赋彩。敦煌石窟壁画赋彩技法，从美术专业的角度讲，称之为设色，又称赋彩、着色等，就是在线描的基础上敷颜色。赋色的顺序一般是：第一染天空，多用蓝色，由浅及深，下浅上深。第二染底，多用绿色。第三染云雾。主佛像的头上为云，脚下为雾。云雾多在白色以上用浅蓝或粉绿色沿着云雾纹线由深及浅地晕染开去。第四染主佛像头和背后的佛光。头光圈即华光，其色彩内

〔1〕马德：《敦煌石窟营造史导论》，新文丰出版公司（台北）1999年版。

圈多用石青或橘红色，外圈多用金粉铺，有的还用立体的沥粉线做出花纹。第五染人物衣服的深色部分和其他景物的深色部分。第六染人体的肉色和其他浅色部分。

当然，敦煌石窟壁画历代设色之法有所不同，如隋代以前的十六国、北朝壁画，画匠、笔匠们多以土红色画起稿线并刷底色，后便据造型需要用叠染赋以石青、石绿、朱礤、朱砂、赭石、黑和白等色，形成整体而又古朴的画风。隋代壁画在北朝壁画造型、构图、设色的基础上大量吸收、融合中西绘画的特点，使其形成独特的地域风格，即在古朴、整体叠染平涂设色程序化的基础上使人物艳丽多姿，构图随意多变，设色丰富而金碧辉煌。

设色具体地包括在构图上对色彩布局的设计、上底色、填色、平涂、叠染、晕染、叠晕、贴金、沥粉堆金等。这里重点介绍几种。

单线平涂 又称涂色。轮廓线色彩平涂不分浓淡，赋彩兼顾造型，即画匠用线条来勾勒强调物体的结构与造型，着色行笔随意粗犷，洒脱大方，冷暖对比单纯明快，装饰效果较强，是敦煌壁画北朝时期的主要设色特点之一。

填色 即是在白描画和起稿线的结构内填涂色彩，运笔严谨，使得色线互补。设色既可平涂，又可叠晕染，但不压盖线描。敦煌莫高窟第158、159等中唐洞窟的壁画，皆为此法之上品。

贴金 即画匠们用稀释的桃胶在需用处贴上金箔，压平整后再勾勒出线条，使壁画及彩塑更加富丽堂皇。贴金部位一般在菩萨、天王的首饰上，如莫高窟北朝第263、285等窟，隋代第420、427等窟，西夏第328窟的彩塑佛、菩萨、弟子服装的织锦图案（如图3－9）等，五代、宋、西夏时期的浮塑，团龙团凤藻井，元代壁画的贴金装饰等。

描金 即描金线，为装饰线的一种，即用桃胶或固胶调和的泥金勾勒出的线条。敦煌壁画已历时千余年，唐以前壁画上各种轮廓线，多已退去或被下层色彩氧化变色后掩盖，所以保存完好的不多，至今尚可看到者有莫高窟第427窟菩萨塑像身上的“织金锦”，即用金线表示；第172窟中一菩萨衣裙上图案即用此法勾勒出金线织锦纹。

沥粉堆金 此法敦煌壁画中始于唐初，五代、宋与西夏多用之于供养人的首饰上等。因其应用方便，立体感强，所以很受民间画工喜欢。明清时此法在民间多用于画雕塑的图案中，现西北地区的棺木图案中尚极流行。其法分为两步：一是“沥粉”亦即“主粉”，一般用较好的石灰、白垩或高岭土，以桃胶或固胶调匀，盛入专制的皮袋中，袋口上接一只细管，用时挤压皮袋，顺事先勾描好的线挤绘出凸出平面的线条或图案；二是在沥粉线上或图案纹样上涂以调配好的泥金，即成沥粉堆金。莫高窟第57窟的观音菩萨即用此法。

涂金 多用于山水画和佛教绘画的中国画设色技法之一，也有以涂刷泥金为画幅底色，而在其上勾勒设色。敦煌壁画中以刷涂泥金为佛或菩萨面色、肌肤色，如莫高窟第427、420等窟的千佛、菩萨，榆林窟第2窟西壁北侧的水月观音的肌肤、面容即是用泥金设色的（见图3－10）。



图3－9 供养人与题记 285窟（西魏）

色标 是敦煌壁画中特有的标色方法。古时画家、民间画工皆以师带徒，很多绘画技法、

壁画技法都是代代相传。有些技法是师徒集体合作大型绘画和壁画时得以留传,色标即是这样的课徒技法之一。

第三步,定型线。敦煌壁画的线,除起稿线外,还有定型线。定型线即工笔画中之轮廓线。是在起稿线、赋色之后的一道重要技法程序。此技法主要表现在中唐以前的壁画工笔重彩。中唐以后,壁画的起稿线已臻于完全成熟的白描画,赋色以吴道子画风为范,形成壁画中的工笔淡彩,所以已无定型线、起稿线之分。

第四步,提神线。提神线亦称装饰线,即画匠们在菩萨戴的首饰上、背光上、衣纹飘带上、装饰图案上等,在画好定型线后再勾勒白色线,这在敦煌盛唐以前的壁画中为最多。另外有些唐代壁画人物面部、



图 3-10 水月观音 榆林 2 窟(西夏)

手脚,以及衣纹等均以朱红线勾勒,起到提神装饰的作用,使画面更加生动鲜亮。在技法上,定型线、提神线与起稿线无区别,只是使用场合不同而别称之。[1]

这里以开眉眼为例做一介绍。该步骤是绘制一铺壁画的重要步骤,因为人物传神主要靠面部特别是眉眼,画好了就能生动感人,否则会平板乏味。当然,五官的画法因人、因时期不同而不同,但大体可归纳为以下 3 种:

佛与菩萨 总的要求是画得端庄慈祥。眉的画法是平和舒缓,先用蓝色勾底,再用墨线勾成新月形。眼睛的画法是上眼边画成弓形、下眼边微向上成弧形,眼神稍向下视。上眼边用墨线勾,下眼边用曙红色勾。眼白铺白粉色,两眼角染红色。眼球中心填蓝色,边缘用墨线勾,瞳孔点墨团。鼻子的画法较为平常。嘴巴微闭、嘴角上翘、嘴唇漆红,唇缝用曙红色勾线。

度母 眼睛的画法呈鱼状;眉毛、鼻子、嘴巴画法及着色方法,均与佛像画法相同。

护法神 各类护法神的表情起伏大,有的横眉立目,有的粗野凶狠,有的杀气腾腾,给人一种凶煞恐怖的感觉,故五官的画法有较大的夸张变化。眉毛短粗而上翘,多在青蓝色、紫红色面孔上以橘黄色来勾画,有若熊熊燃烧的火焰。眼睛的上眼边呈弓形,用墨线勾;下眼边呈椭圆形,用曙红色勾线;整个眼睛为卵形,大而瞠出。眼白着白粉色,眼角先用肉色染,再用曙红色略加橘黄色来晕染。眼球用土黄色填,眼球边缘以墨线勾出,瞳孔点墨团。内眉际紧锁,外眼角旁还用红色勾两三条线,以烘托瞪圆的双目。鼻子画成上耸的朝天鼻,鼻孔暴露;以曙红调橘黄色晕染,再用曙红线勾出鼻子轮廓与鼻孔。鼻子颜色随护法神的脸色不同而变化。嘴的画法有 3 种:一为紧闭,牙咬下唇,呈怒状;二为微张,呈恐吓状;三为大张,虎牙逞威,舌尖弯卷,口若血盆,为激愤难扼状。

---

〔1〕马德:《敦煌石窟营造史导论》,新文丰出版公司(台北)1999 年版。

第五步,打光。打光是用一种特制的笔将画面上用金用银的部位抹平打光,一般是用琥珀做笔头,形状大小如一颗子弹头,用白铜皮或银皮固定在骨制的笔杆上。用这种珍贵的硬笔将用金用银处抹平打光后,标志着整个绘画工序的完成。

第六步,收尾工作。收尾工作为保护壁画,最后还要在完成的壁画上刷以胶和清漆,即用牛胶熬成偏稀的胶水,用软毛刷轻轻刷到壁画上。之后是上清漆。刷的第一道薄胶干后,用鬃刷平罩一道清漆。至此,一铺壁画的全部工序即告结束。

陕西教育学院美术系的麻元彬指出,当代考古学研究显示,敦煌壁画的制作方法由3个部分组成:(1)开凿洞窟的砾石层,以石壁作为壁画的支撑结构;(2)在打平的石壁上涂上掺和草和砂的粗泥层,再敷一层较薄而掺和棉、毛或麻的细泥层,以此作为绘制壁画的地仗层;(3)在压平晒干的细泥层上,涂刷一层石灰、石膏之类的白粉,用颜料和黑色绘制。现存的敦煌壁画,由于各泥层之间脱离使得颜料层龟裂,造成粉化脱落,而且,在一定的光照、湿度条件下,颜料会变色而使色彩显得更加沉着。[1]

总之,今天当我们来到莫高窟时,再也听不见创造者们斧凿丁丁,再也看不见艺术家们笔飞色舞的创作激情,更体会不到这些创造者们抑或贫穷、抑或富足的生活……这古老的历史已经音尘渺茫,一去不复返了。但是,历史留给我们的这笔巨大的文化遗产——敦煌壁画艺术,仍以其生动性、真实性和丰富的想象力感染着我们,它也提醒着我们去回味、去揣摩、去学习那些默默无闻、常年劳作、一代接一代进行辛勤探索的创造者们以及他们的崇高精神。

---

〔1〕麻元彬:《中国古代壁画画法管窥》,载《美术观察》2004年第8期。

4　敦煌壁画艺术特色与21世纪中国画形态

艺术的特性就在于把客观存在(事物)所显现的作为真实的东西来了解和表现。

——黑格尔

我之为我,自有我在。

——石涛

被誉为艺术明珠的敦煌,保存着从北凉至元千余年的艺术壁画,它反映了中古时代各民族、各阶层的社会生活,是一部世界罕见的自成体系的美术史。[1] 当我们处在21世纪时,对敦煌绘画艺术特色进行一番巡礼式的考察,借鉴其流变规律,对于处在新旧冲突中的中国画确立新世纪的形态,无论是之于创作,抑或是理论探讨,都是有意义的。

确立中国画艺术21世纪的新形态,再造新世纪的辉煌,这是中国画创作及其理论研究者的一个梦想。中国画经历了数千年的演变,特别是经历了20世纪以来多文化的撞击与选择,无疑,其未来的指向具有一定的模糊、渐变与多向性。但笔者认为,研究敦煌壁画艺术特色,基于深厚文化沉积与特殊审美心理积淀的中国人所创造的中国画,在跨入一个新世纪时,依然可窥其规律性的设定。

4.1　立足生活的时代风貌

当我们不局限于从微观角度来看敦煌壁画艺术时,就会发现一个

[1]段文杰:《敦煌壁画的内容和风格》,载《敦煌》1990年第7期。

十分有意义的规律现象：在千余年的艺术长河中，堪称每一时期最高水平的代表作品，都立足于时代的生活，无论以什么题材、何种形式去表现，它的情感内核都是活生生的那个时代的人所特有的情感，恰恰在这一点上，应是“前无古人，后无来者”了。

敦煌在北魏时代，社会动荡不安，这一时代的绘画艺术充分反映了流血、杀戒等内容。这里的“血”，不仅仅是萨埵那太子、尸毗王“自我牺牲”的壮举，它还应该是土邻强寇的敦煌民众守土卫国的决心和勇气，这些绘画蕴含着一种撼人心魄的超越时代的悲壮之美。[1] 与魏晋形成鲜明对照的是有唐一代中国封建社会达到鼎盛时期，社会安定，生产力得到发展，国内各民族联系得以加强，在国外与许多亚洲国家频繁交往，各种因素促使唐代产生了辉煌的封建文化。反映在敦煌绘画中，则是经变故事增多，制作规模宏大，色彩绚丽，气魄雄浑。这些鸿篇巨制的经变画，描绘的都是幻想中神化了的人的社会现实活动。由于盛唐社会比较安定，人民安居乐业、生活富裕，人物形体健壮丰润，因此，这一时期绘画人物形象一扫魏隋时代秀骨清像、意态潇洒的面貌，转而丰满圆润、健康壮美，现实意味较强的造型跃然壁面。特别明显的变化是，比比皆是的菩萨已完全世俗化、女性化。正如唐人所说：“菩萨如宫娃。”唐代经变画中，漫天雨花、幢盖如林、楼榭耸立、红莲盛开、琴鼓齐鸣、舞伎翩跹、童子戏水，呈现着一派歌舞升平的繁华景象。与其说这是西天佛国极乐世界，不如说这是地上李唐王朝现实生活的细微投影。[2]

敦煌壁画中，反映敦煌世俗现实生活的题材，占有相当地位，而且艺术水准较高，如中唐时期的吐蕃赞普礼佛图，晚唐时期的张议潮统军出行图、宋国河内郡夫人出行图，五代时期的曹议金出行图、回鹘公主出行图等等。上述绘画多为巨制，且与佛教内容无涉。如宋国河内郡夫人出行图全画长8.5米，人物逾百，骑舆数十，场面宏大，可谓唐贵族

---

〔1〕史苇湘：《莫高窟壁画艺术·北魏》，甘肃人民出版社1986年版。

〔2〕李振甫：《莫高窟壁画艺术·盛唐》，甘肃人民出版社1986年版。

妇女春游风俗画。与此相类的有历代所绘的供养人，实际上是不同历史时代的政治、社会生活的真实写照和现实人物肖像画。如北周敦煌的统治者多为北周的功臣贵戚，最高统治者带头修窟，下层臣民竞相"随喜"。所以北周时代供养人画像激增。有的甚至一窟多达千余供养人像。供养人像在晚期还表现出政治、社会、民族等等方面的世俗化功能。[1] 在唐代，供养人像一反魏、隋时期供养人大小只不过几寸或尺许的状态，出现等身巨像。愈至晚期，对其封号、爵衔、官位书写愈详。五代时于阗国王李圣天与皇后曹氏供养人像，则从人物特征到衣冠服饰一看便知，是少数民族首领及其侍卫的画面。[2] 元代供养人，均身着蒙古品服，头戴红穗笠帽，腰系宝带，持短刀和鼻烟袋，足穿乌靴，具有很强的蒙古民族生活气息。

表现并反映当代生活，这是中国画创作者的历史使命。从敦煌壁画艺术精品中，我们无疑看到了这一规律性的再现。因此，我们认定，立足现实生活，反映当代风貌应是跨世纪中国画形态的品格之一，而中国传统文人画那种超然尘世、雅逸洒脱、冷冷不食人间烟火的近古审美典范性情趣，必然要被表现现实生活审美新追求的各种情趣所取代。因此，反映现代生活，适应21世纪现代人审美需要，从哲理角度审视人生，观照宇宙的宏大、整饬、严谨、复杂，是中国画创作的现代审美追求和前瞻性发展趋势，而作为中国画21世纪形态构成的重要因素，即对现实生活从客观生活内容，到现代情感体验全方位的反映，囿于传统题材惯性尚多，更广泛题材还有待开掘，更独到情感还有待表现。总之，这个问题并未解决。不少远离真实、远离生活的中国画创作是令人担忧的，中国画界在面临世纪之交时，呼唤大师、呼唤力作，必然是对现实生活深化以后的艺术再现。

4.2　立足创新的传统形式

中国画形成几千年的传统，到底传统是什么？应当说，没有创新，

---

〔1〕施萍亭：《莫高窟壁画艺术·北周》，甘肃人民出版社1986年版。
〔2〕霍熙亮：《莫高窟壁画艺术·五代》，甘肃人民出版社1986年版。

就没有传统,无数创新的浪花构成了传统的长河。今天,我们面对的传统,是前人创新的结果,而今天的创新就是未来的传统。传统的代表者只能是时代的创新者,绝不是因循守旧者。敦煌千年的壁画史充分证明了这一点。纵观敦煌壁画,不同时代的优秀代表作品,无不是从内容到形式都有大创新的作品。

从内容方面看,如自北魏始创的两个新题材,在弥勒说法缘金刚座南侧画婆薮仙,北侧画骷髅仙,而且画得又小又丑,以陪衬"巍巍天人师"(弥勒)之容。敦煌隋代绘画艺术被认为是取得了多方面的创新成就。首先,经变画的布局完全突破北朝模式,开了大型经变画的先河。并改变了以叙事为主的北朝艺术传统,探索了以绘境(如净土环境)与绘人(如维摩诘居士)为主的更丰富的表现内容。[1] 再说敦煌壁画总体上是以人物为主,山水只作为背景,衬托主题,但到盛唐,山水画独立为一方面的内容,较之前代,可谓独创。典型的如17窟《画城喻品》,就是代表性的青绿山水佳作:山峦重叠,水流隐现,道路蜿蜒,藤萝环绕,桃李盛开,垂柳浓郁,颇有"山重水复疑无路,柳暗花明又一村"的诗意。[2] 中唐时期,吐蕃占领敦煌,扰乱了本土因循守旧的宗教艺术规范,画了许多耕种、收获、嫁娶、挤奶、博弈、酒肆、学堂等与宗教内容不甚相干的乡土题材,令人耳目一新,其乡土风格构成了中唐鲜明的时代特点。五代时期,敦煌绘画创作了中国佛教胜迹五台山图(高3.42米,宽13.45米),这是一幅气势恢宏之作。全图绘有塔寺建筑物179处,僧俗人物428人,佛与菩萨20余身,乘骑马、驼61个。这幅作品为研究建筑史、佛教史、社会史提供了珍贵的形象艺术史料。五代时另一幅作品刘萨诃因缘变,以唐《续高僧传》为据,表现了僧人刘萨诃的史迹故事,是河西佛教史的形象资料。五代时敦煌绘画在表现佛教艺术本土化方面,取得了空前的成就。[3] 敦煌莫高窟在蒙元时期有许多精湛的艺术品,其画工史小玉留下的第3窟北壁千手千眼观音可谓不朽

---

[1]李其琼:《莫高窟壁画艺术·隋代》,甘肃人民出版社1986年版。

[2]李振甫:《莫高窟壁画艺术·盛唐》,甘肃人民出版社1986年版。

[3]霍照亮:《莫高窟壁画艺术·五代》,甘肃人民出版社1986年版。

之作。那千姿百态的手眼、惟妙惟肖的生动形象吸引了无数后代艺术工作者赏析借鉴,令人们流连忘返。[1]

在形式方面,历代敦煌绘画的代表作品的创新手法,至今可鉴,如北周新创的凹字式构图、波浪式构图、“之”字法、“S”式构图等。最值得一提的是,在须达拏本生故事画中,出现了有如今天电影蒙太奇的手法:婆罗门向须达拏要车,画面右上角就出现了须达拏拉车。这种表现方法,主题突出、详而不乱,充分体现了艺术家的独创才能,也反映了北周故事画创新的水平。更有创意的是,北周故事画人物不再穿着传统菩萨装、西域装,而是如供养人的世俗装,北周的飞天还穿上了“时装”,这不能不说是非常大胆的创新。[2] 西魏时期,出现了以秀骨清像造型为特征,注重气韵表现的艺术新风。如作为西魏代表洞窟的285窟所绘佛与菩萨身体修长,褒衣薄带,一派南朝士大夫风度。此作与传



图4-3 雨中耕作图 23窟(盛唐)

---

〔1〕孙修身:《莫高窟壁画艺术·元代》,甘肃人民出版社1986年版。

〔2〕施萍亭:《莫高窟壁画艺术·北周》,甘肃人民出版社1986年版。

为顾恺之之《洛神赋图》及南朝墓砖印壁画《竹林七贤图》画风相同[1]，与魏大相径庭。唐代人物的创新与变化，大多以丰肌圆硕为主要特征，并符合人体结构比例。同时，唐代敦煌绘画在构图方面追求对称、均衡的装饰效果，在色彩营造方面，创造以黄为主体色，增强了画面色调的绚烂华丽，并以多种方法叠染，表现出不同色度与体积感，使画面既富于变化，又和谐统一，达到了富丽堂皇的艺术效果。[2]

从敦煌绘画艺术发展沿革中，我们可以看出这样一个带有规律性的艺术现象，即艺术的创新必先突破原来的旧的传统形式，有时甚至以牺牲原有成就为前提。联系到中国画21世纪的选择，笔者认为，不管我们是否情愿，中国画传统技法的全方位拓展，必然以淡化传统笔墨技法为代价，以创新笔墨（传统意义上的技法）为最终确立中国画现代或未来的形态标志。首先，传统笔墨方式，将已经大量出现的晕染、肌理制作和色彩的广泛运用淡化，进而可能被规律性、装饰性，抑或形式趣味全然不同的其他线条所取代。[3] 总之，中国画形式语言体系的重大转折是21世纪中国画现代形态的又一重要因素。如果说，达到很高艺术成就的明清水墨画以小、疏、逸的美学追求，对中国"秦楚超迈，汉唐风范"挑战的话，那么，作为21世纪的今人也应对明清传统水墨画挑战。事实上，无论是评论界的呼号，还是近10年的创作实践，均已对此问题作出回答：当代中国画正趋向大、密、精。作为近年创作的代表性获奖作品，即是这一结论的脚注。[4] 一般说，这些成功之作都具有复杂的构型，满密的空间感，严谨、精致的制作效果，这可以认为是对水墨画小、疏、逸的逆动，或者说是为当代热烈、充实、变化的现实生活表现时代的需求使然。这也是中国画近年重新崛起的工笔画一类精密化作品大量涌现的深刻原因。其实，当我们回首敦煌壁画艺术时，我们惊喜地发现，这种大、密、精的美学风格，正是敦煌壁画艺术基本的品格之

---

[1]关友惠：《莫高窟壁画艺术·西魏》，甘肃人民出版社1986年版。

[2]李振甫：《莫高窟壁画艺术·盛唐》，甘肃人民出版社1986年版。

[3]周绍华：《感而后记》，载《中国画研究》1991年第1期。

[4]林木：《中国画现代形态的初步确立》，载《美术》1995年第7期。

一。这使我们再一次审视传统,而传统表现了历史的多源性。

当我们确认中国画复杂而精密的制作性作为21世纪中国画现代形态的重要因素时,也同时注意到成就的不足,如明显的幼稚感、雷同化,以及个性化的相对缺乏,而制作的规范性、程序性、工艺性,使其画面肌理容易陷入苍白与干瘪,并削弱了情感的表现性。由此对中国画界来说,面临着一个极其严峻的课题——将包括笔墨在内的传统形态表现因素转化为现代性,这是21世纪中国画形态真正确立的关键所在。

4.3 立足民族的开放文化

敦煌,作为艺术遗产的一个奇迹,本身即是中西文化碰撞积淀的产物。敦煌壁画艺术无疑是一个开放的系统,不管这种开放是自觉的,还是被动的,这座宝库更是多民族共同创造的艺术奇葩。除汉族政权外,先后作为敦煌统治民族的有中唐时期的吐蕃、西夏时期的党项,以及元代的蒙古族等。他们作为不同时代敦煌的主体民族,对敦煌壁画艺术均做出了贡献。如果说敦煌艺术是开放系统的话,那么她又是立足于民族的开放文化,这也是敦煌之所以成就了灿烂辉煌艺术的奥秘所在。早期的敦煌壁画,如现存北凉时期的壁画即是融入西域文化艺术精华的民族性、本土性的佛教艺术,既有河西汉晋古拙、朴质的艺术风格,又明显受到了西域文化影响。这一时期的菩萨、飞天大都上身全裸,人体轮廓和面部都表现出天竺绘画凹凸法的特点。268窟西壁龛内两侧画供养菩萨,龛口周沿有西域火焰纹带装饰,而两侧立柱画希腊爱奥尼亚式柱头,明显受到了西来文化影响。[1] 敦煌飞天,数量无计,但自西魏始,出现裸体飞天,这与彼时"波斯使主"治理瓜州有关。莫高窟壁画中共有裸体飞天15身,北周时代较多,共13身。[2] 由于裸体不合中华民族审美习惯,故一般安排在不显眼的位置。北周后,裸体飞天迅速消失,这一现象表明建立在民族基础上开放文化的相互融合性特点。

---

〔1〕樊锦诗:《莫高窟壁画艺术·北凉》,甘肃人民出版社1986年版。
〔2〕施萍亭:《莫高窟壁画艺术·北周》,甘肃人民出版社1986年版。

立足于民族的开放文化，反映在内容上，必然要使中西文化相互影响、相互融合，进而产生新的内容。如北周在传统佛教故事画中渗入儒家孝道的内容，而西魏时期干脆让中国神仙与佛教神仙同处一室，如249窟所绘的西王母、东王公，285窟所绘的伏羲女娲等，使不可思议的“西方天国世界”进一步中国民族化了。

从敦煌壁画艺术中，我们还发现了这样一个无以雄辩的事实：国力强盛、文化发达时，在艺术上，吸收外来因素的能力就愈强。莫高窟盛唐壁画艺术之所以金碧辉煌，发展到鼎盛阶段，是广泛吸收各种艺术有益成分的必然结果。如作为敦煌壁画主要造型手段的线描，莫高窟盛唐壁画既吸收了印度西域铁线描的长处，挺拔刚劲，又创造了兰叶描均匀圆润的风格。再如晕染法，本是来自于西域的人体表现方法，盛唐在晕染方法上，融合创新，不仅有干染、湿染，还用同类色由深至浅依次画出，造成物像的立体效果，创造了叠晕法。[1]

多民族性是敦煌壁画的一个显著特征，正是这种多民族艺术的交融，才创造了敦煌不朽艺术的丰碑。如西夏时期敦煌壁画，明显受高昌回鹘佛教艺术影响，特别是当时流行的具强烈时代特征的波状卷云纹边饰、饱满而顶部稍尖的八瓣莲花及藻井中龙的图案与画法，都与新疆柏孜克里克石窟同类纹样非常相似。这反映出西夏时期敦煌与新疆高昌地区文化上的密切关系，也反映出汉族、党项、回鹘等民族艺术的交融。[2] 元代在统治敦煌之初，铁木真即向西藏喇嘛教皈依，而西藏地方势力亦表示向其臣服。所以，元代敦煌壁画大量吸收了藏传佛教的内容与形式，在莫高窟艺术发展史上独树一帜。如著名的465窟全画藏传佛教的内容，以大日如来为中心，四壁画怖畏金刚（俗称欢喜佛）。其布局采用散点式排列，疏密相兼、粗细相间，疏可走马、密不透风，细致一丝不苟、繁缛绮丽，粗则一笔了了、不加润饰。细密且奔放，严谨而粗犷，可谓是吸收外来文化的成功创造。[3]

---

〔1〕李振甫：《莫高窟壁画艺术·盛唐》，甘肃人民出版社1986年版。

〔2〕周绍华：《惑而后记》，载《中国画研究》1991年第1期。

〔3〕孙修身：《莫高窟壁画艺术·元代》，甘肃人民出版社1986年版。

当我们论及敦煌建立在民族基点上的开放式文化时,开放已构成了我们当代生活的重要因素;但当我们必然可以,而且应该借鉴吸收外来艺术营养时,敦煌壁画艺术的宝贵经验启示我们,任何时候对外来文化的学习和借鉴必须是立足于民族的自主选择与需要。中国画21世纪现代形态的确立,绝不能同西方“现代派”或者“后现代”艺术等与我国民族传统有着体系渊源和现实状态有重大区别的流派简单等同。

然而,在开放文化背景下,借鉴是必然的。对于中国画而言,借鉴外来文化是为了创新旧有的形态,走向未来。首先,中国画可以借鉴现代美术作品诸如开启观者理性,把传统的美育升华成文化参与,弘扬个人使命感和责任感,促起人们的危机感和忧虑意识,警策人们将人文精神贯穿于行为活动之中等观念形态,以使中国画的意义更增其深刻性。其次,在形式上,现代构图观念已经被中国画创作所吸纳,成为中国画现代形态的又一个重要因素。平面构成、色彩构成,比比皆是。这种手法已被一些有实力的中国画家较熟练地运用。例如人物的密集排列,单纯的同一符号的铺天盖地的重复组合、规整的直线造成的绝对对称,冷热色块的刻意配置,块面间的单纯分割与复杂构成等等。[1] 再次,色彩因素也可作为21世纪现代中国画形态构成因素之一。“画道之中,水墨为最”的观念持续千余年,源于禅道的“墨分五彩”的铁的原则终于在21世纪失去往日的霸主地位。随着这种社会情感基础的消减,可以预言,中国画的色彩表现将在吸收西方艺术、民族民间传统的基础上,再一次向敦煌盛唐式的金碧辉煌、色彩绚丽迈进。

敦煌壁画艺术源远流长,她给我们的启迪是深刻而又指向未来的,她给中国画现代形态的确立提供了“化石”般的生成信息。故而,中国画再造21世纪的辉煌,虽任重道远,然期望必成。天行健,君子当自强不息!

〔1〕林木:《中国画现代形态的初步确立》,载《美术》1995年第7期。

综论编

董珍慧 李映洲 编著

5 瑰丽多彩的早期壁画艺术

艺术美是按照崇高美的概念创造的。

——温克尔曼

敦煌是一个历史悠久的名城，由于它地处东西交通要冲，扼踞两关，雄视丝路，是古代西北地区人民物质文化和精神文化的集散地。在漫长的封建历史时期，由于特殊的地理条件，它很少遭受像中原地区那样频繁的战乱，相对安定的时期较长，就连整个河西四郡在封建社会的历史，比起中原地区也有相对较长的安定，而敦煌由于特殊的地理在四郡中就更突出了。因此，世家豪族的统治延续繁衍，传统文化持久繁荣，而且形成了鲜明的地方风格。也由于这些原因，敦煌接触佛教较早，并且经久不衰。在阶级森严的封建社会，它既维护着统治者的利益，也渗浸着广大劳动人民的心灵。

敦煌是汉武帝建立的河西四郡之一，当时的敦煌郡，“领六县，扼两关”，居民近 4 万人，是一个地处东西交通要冲的繁荣的边陲重镇。张骞两次出使西域之后，发自长安，连于西海，长达 7000 余公里的丝绸之路上，僧俗交往，商旅如织。敦煌自建郡以后，中原汉文化已根深蒂固，敦煌酒泉一带出土的魏晋墓画中，东王公、西王母、天马、天鹿、青龙、白虎、朱雀、玄武和坞壁、军屯、墓主宴饮、贵族出行等，都是儒家、道家思想的反映。在中西经济文化交流的潮流中，创始于印度的佛教传入了中国，并首先在西域扎根，经过敦煌传入中原。

据武则天圣历元年(698)《李君修佛龛碑》记载，莫高窟创建于前秦建元二年(366)，实为前凉张天锡太清四年(367)。纵观当时的历史，十六国时期，作为两关总錧、丝路要冲的敦煌，成为五凉逐鹿、兵家

必争之地。许多绿洲郡县先后被分裂为后凉、西秦、南凉、西凉、北凉，割据战争破坏了河西的安宁，带来了死亡、饥馑。在“出门无所见，白骨蔽平原”的苦难深重的年代，善良的人们在因果报应、轮回转世、天堂地狱等宗教神学思想的影响下，“士庶竞造寺庙，相竞出家”，以求得到精神上的慰藉。敦煌石窟就是这样一股历史潮流的产物。

十六国时期，是敦煌艺术的初创时期，本土的汉晋文化和艺术，如儒家的宗法思想和道家的神仙思想熏陶下产生的魏晋墓室壁画是接受佛教思想、创造佛教壁画的基础。然而，已形成体系的西域佛教艺术，沿着丝绸之路不断向东传播，不可避免地要给敦煌石窟以很大的影响。敦煌壁画以其独特的艺术风格而闻名世界，这些鲜明的民族风格随着时代的不同而变化发展着，且始终体现在不同的时代风格和地方特色之中。

敦煌壁画从十六国时期经北魏、西魏、北周、隋、唐、五代、宋、西夏至元历 10 个朝代，其艺术风格可以划分为成长阶段的早期壁画艺术，极盛阶段的中期壁画艺术和衰落阶段的五代至元的晚期壁画艺术。

早期壁画包括十六国、北魏、西魏、北周 4 个时期，由于国内民族之间的矛盾，战争频繁，政权转移很快，加上丝绸之路上的风云变幻，中西文化交流的时畅时阻，壁画的题材内容，表现形式及其统一体中显示出来的艺术风格，也都各不相同。

5.1 古朴的北凉壁画艺术

现存最早的壁画创作于十六国时期的北凉。这一时期的河西政局相对稳定，人口猛增，经济发达，凉州成为北方文化的中心，河西“自张轨后，世信佛教”。国王沮渠蒙逊曾请高僧翻译佛经，开凉州石窟造佛塔。在北凉时期，莫高窟开凿的石窟现存的有 3 个，分别是第 268、275、272 窟。这一时期的敦煌石窟在深厚的民族传统文化的基础上融入了西域文化艺术的精华，产生出新的具有民族特色的敦煌佛教艺术，

特别是敦煌壁画艺术更具有代表性。[1]

5.1.1 简练的壁画内容

北凉壁画，是为适应僧侣修禅观像和善男信女们巡礼瞻仰之用，其内容主要为佛教故事画，本生故事画以及说法图。如月光王施头千遍、割肉贸鸽、毗楞竭梨王身钉千钉等，这些艺术显然是在安慰受难的人民，给他们的痛苦蒙上一层思想的色彩，要他们忍耐、顺从，承认由业报所致的今生苦难。这也说明了“宗教是人间苦海的圣光”。

这一时期的供养人画像一般都比较小，形象简练，分行排列，像列整齐，形貌相似，没有大的区别，题记亦很简略，只书有身份和姓名，大都画在窟内壁画下层或中心塔柱的下沿很不醒目的地方。如第275窟南北二壁现存供养人画像33身，高约20余厘米，整齐列行地排列在南北壁画的下层。前面是吹大角号的乐伎，身穿袴褶；后面供养人头系幅巾，交领短袍，腰部束带，白袴乌靴，双手合十，做供养状，人物面目几乎一样。[2]

敦煌壁画中的飞天，在洞窟创建时即已出现。北凉时的飞天多画在窟顶平棋岔角、藻井装饰中，以及佛龛上沿和本生故事主体人的头上。最具北凉风格特点的飞天，是第275窟北壁本生故事画主体人物上方的几身飞天（见图5－1）。这几身飞天，头有圆光，戴印度五珠宝冠，或头束圆髻，上体半裸，身体呈“U”字形，双脚上翘，或分手、或合十，有凌空飞行的姿势。然而这种飞行的姿势显得十分笨拙，有下落之感。“U”字形的身躯也显得直硬，尚不圆润，微弯，还有印度石雕飞天姿态的遗迹。[3]

这一时期的装饰图案有单叶波状忍冬纹、云气纹、鳞纹、锁链忍冬纹、双叶波状忍冬纹、双叶等。

---

[1]樊锦诗：《莫高窟壁画艺术·北凉》，甘肃人民出版社1986年版。

[2]谢生保：《敦煌供养人》，甘肃人民出版社1995年版。

[3]谢生保：《敦煌飞天》，甘肃人民出版社1995年版。

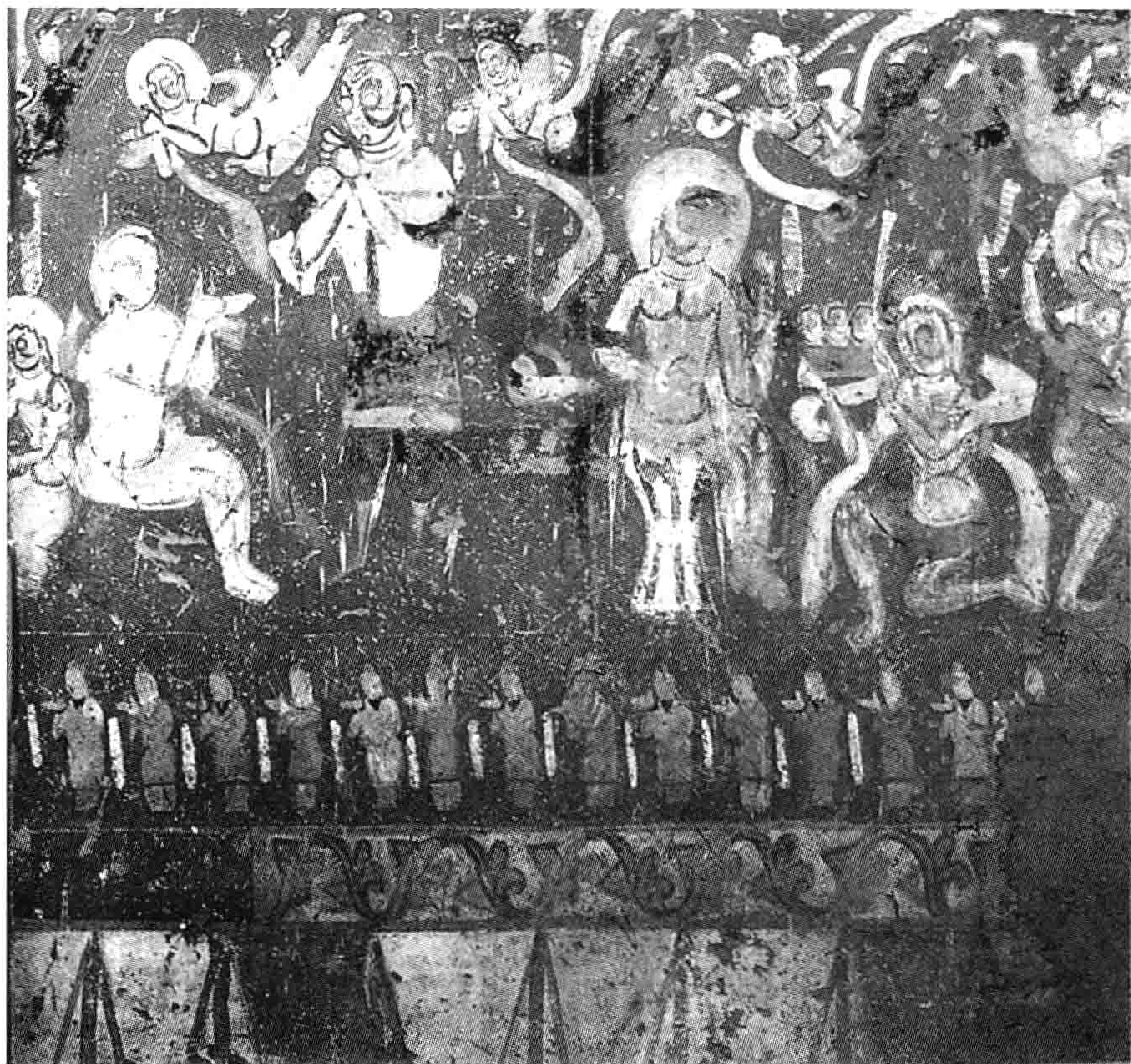


图 5－1　飞天　275 窟(北凉)

5.1.2　粗犷的壁画艺术

5.1.2.1　人物造型古朴健壮

这一时期的人物造型,多是头戴花蔓或宝冠,曲发垂肩,面庞丰圆而略长,直鼻、大眼、竖眉、厚唇、耳轮长垂、嘴角上翘、微含笑意。佛像的服装仅右袒式一种。菩萨像的服装主要有袒上身、披巾、着裙的裙披式。壁画中的飞天体态略显僵硬、笨拙,身体屈折成"U"字形,头有圆光,脸形椭圆,直鼻大眼,大嘴大耳,耳饰环珰,头束圆髻,或戴花蔓,或戴印度五珠宝冠,身材粗短,上体半裸,腰缠长裙,肩披大巾。由于晕染技法变色,成为白鼻梁、白眼珠,与西域龟兹等石窟中的飞天,在造型、

面容、姿态、色彩、绘画技术上都十分相似。莫高窟初建时,敦煌地区的画室画工尚不熟悉佛教题材和外来艺术,处于模仿阶段,运笔豪放,着色大胆,显得粗犷朴拙。人物体态粗壮,肩披波斯大巾,胸膛袒露,悬挂着中国式的璎珞,腰裹长裙,足踏莲花,以示自莲花中化生,头后衬托着神的灵光圈。故事画中的主人公多属国王、王子及其家属,造型朴拙,颇有汉画遗风。例如健壮的体态,丰圆的面庞,显示出北方民族人物的强健体魄,憨厚性格。但衣冠服饰却已见西域式的——世俗妇女的服装多为龟兹式;而供养人像,画得较小,一律身着中原汉式大袍或北方民族裤褶,已反映出胡汉杂居的地方特色。形象中出现了仪容端庄、挺然直立、神情肃穆的人物,其淳和壮劲的风采既是佛教的要求,又符合儒家观念;而在西域还相当流行的印度式丰乳细腰大臀的裸体舞女和菩萨,一到敦煌便销声匿迹,代之以非男非女的菩萨、飞天和伎乐形象,这正是"适应儒家审美观又不违背佛教思想的高度想象力的产物"。人物形象均以土红线起稿,赋色后以深墨铁线定形,线描细劲有力,人物的面容、姿态、神采和画面的气氛,充满沉默静寂的神秘色彩。这与北方禅修要求远离尘嚣,讲究沉心静虑、深入禅定的宗教信仰是分不开的[1]。

5.1.2.2 传统技法的继承发展

北凉壁画在表现形式和技法上,继承了汉晋壁画的传统,特别是敦煌和河西魏晋墓画的传统。这一时期的故事画多作横卷式处理,毗楞竭梨王、尸毗王、月光王等都是以人物为主,配上榜题,这种在横幅上使用人大于山、附以树石的构图方法,在汉代画像砖、画像石中比比皆是。例如武梁祠的专诸刺僚、荆轲刺秦等等,都是采取了传统的左图右史之制。壁画的构图起稿、线描、赋彩等,一方面继承了民间壁画的优良传统,同时又吸收了西域的凹凸法,即以画史上所谓的天竺遗法来表现人物的立体感。一般均以奔放的笔触,根据肌理的大面分块,用深浅不同的朱色作圆圈,叠染人体的面部轮廓和眼眶, 并以白色涂鼻梁和眼球,

[1]段文杰:《略论敦煌壁画的风格特点和艺术成就》,载《敦煌研究》1982年第2期。

以表现隆起部分，使人物的面部和肢体，在高低明暗的变化中，体现出立体感，如图5－2[1]。这一时期的壁画，土红涂底，色种较少，形成了单纯、明快、浑厚、朴实的暖色调。多以涂红减笔描法在泥壁上起稿，勾出人物的头面肢体轮廓，然后赋彩，最后描一次浓墨线或棕色线定形完成，丰润而豪放。这种创作方法基本上就是顾恺之《论画》中所说的“做人形，骨成而制衣服幔之”的方法。



图5－2　晕染　275窟（北凉）

敦煌莫高窟北凉壁画艺术存在着粗、简、拙的初创特点，与河西走廊的汉晋文化艺术有着继承和发展的关系；同时由于敦煌是“华戎所交”的都会，与西域交往频繁，壁画又具有明显的西域艺术的特点。虽然在北凉时期外来的影响存在而且较为明显，但是外来艺术在具有深厚传统的民族艺术强大的融合作用下，毕竟要统一于民族艺术风格之中，形成自己民族艺术体系的敦煌佛教艺术，因此其影响呈递减趋势。这一时期的壁画是在汉晋文化和绘画传统基础上，直接接受了西域佛教壁画的题材和技法，并加以融合和发展，形成了具有敦煌特色的风格。[2]

5.2　逐渐地方化的北魏壁画艺术

北魏于太延五年（439）灭北凉，但其后北凉残部沮渠无讳仍控制河西西部，他们在酒泉、敦煌一带与拓跋王朝反复争夺，直至太平真君

〔1〕图片引自《中国石窟·敦煌莫高窟》（一），文物出版社1981年版。

〔2〕樊锦诗：《莫高窟壁画艺术·北凉》，甘肃人民出版社1986年版。

五年(444)北魏王朝逐走沮渠氏建立敦煌镇,才开始对敦煌进行有效的统治。[1] 北魏时期,敦煌地处魏境西极,在柔然与吐谷浑的包围中,经常受到侵扰,但敦煌的佛教却比过去更为繁荣。《魏书·释老志》上说:"敦煌地接西域,道俗交得,其旧式村坞,相属多为塔寺……"可见5世纪时佛教在敦煌有了长足的发展,已经不止于几座寺院、几座石窟,就连汉晋时期所形成的旧式坞壁也多有塔寺,这正是佛教已经深入敦煌民间的反映。

5.2.1 不断丰富充实的壁画内容

北魏时代,壁画内容较以前更为丰富,以故事画为主题,有悲剧型的萨埵那饲虎、尸毗王贸鸽、沙弥守戒自杀,有寓言型的九色鹿救人,有戏剧型的菩萨降魔,还有情节型的说法场面等。北魏后期出现了连环画式故事画,是单幅画式和组合画式的发展。不过此时的连环画式故事画是初创,尚不成熟,仍然保留单幅画式和组合画式的表现遗风。北魏第257窟西壁的九色鹿王本生是莫高窟最完美的本生故事画。[2]

艺术的想象产生于生活,目的是要把生活形象理想化。宗教的想象力同样也只能来源于生活,只是它歪曲了现实,把人类和社会自我异化,把此岸的生活升华为彼岸的幻想,要现实生活中苦难的人民在抽象、虚幻的宗教教义中自我麻醉,企图使人们在信仰中得到安慰和补偿。佛教艺术用此岸世界的形象表现彼岸世界的生活时,充分地利用了艺术的写实手段和想象力,假若没有现实生活的依据,佛教艺术就无从创作出"佛国世界"。因此,这种折光反映、自我异化的艺术无论其素材或表达方式如何,都只能来源于各个历史时期的现实生活。北魏时期的艺术正是当时社会生活的写照。如萨埵那饲虎这幅画宣扬的就是舍己救众生的思想。佛教把人和虫鸟兽同等看待,抹煞人在阶级社会中的社会属性,要人们去忍受无止境的屈辱和牺牲。沙弥守戒在257、285窟中都出现了,其主题思想是宣扬宗教禁

[1]史苇湘:《莫高窟壁画艺术·北魏》,甘肃人民出版社1986年版。

[2]谢生保:《敦煌故事画》,甘肃人民美术出版社1998年版。

欲主义，是僧侣修不净观的教材（见彩图5-3），但它在北朝石窟中一度出现，绝非偶然现象。以北方而言，僧尼多不守清规戒律，名僧鸠摩罗什与龟兹王女同居密室，饮酒作乐，后来在长安不住僧房，“别立廨舍”，公开养着10个妓女。北魏时期僧尼更加淫滥，洛阳城中，“妃主昼入僧房，子弟夜宿尼室”。当时洛阳有两句民谣：“洛阳男儿急束髻，瑶光寺尼争作婿。”所以刘画指出“损胎杀子，其状难言”，这就是沙弥守戒自杀壁画一再出现的社会原因。北魏时代社会动荡不安，战争要人民付出巨大的牺牲，人民为这片绿洲，除了用血汗灌溉它，还要用生命保卫它。壁画里表现的流血，不仅仅是萨埵那太子、尸毗王自我牺牲的壮举，联系到产生这些壁画的时代，它还应该是面临强寇的敦煌民众守土卫国的决心和勇气的表现，蕴含着撼人心魄的悲壮之美。艺术的意识形态，假若不和人民群众连接在一起，就会失去它存在的条件。在那战火与饥馑交织的年代，佛教艺术当然要描绘最能牵动群众心情和最能作用于时代的题材，像尸毗王割肉贸鸽、萨埵那舍身饲虎等作为形象化了的宗教语言，在特定的历史条件下，装进了与社会有关的内容。今天，在这些古老的壁画中看到历史的脚印是不足为奇的。

从北魏开始，莫高窟的说法龛里出现了2个新的题材，在弥勒说法像金刚座的南侧画婆薮仙，北侧画鹿头梵志，表现的是与释迦布道同时的96种教别中的2种。这96种教都是佛教的敌对者，后来都失败了，有的皈依了佛教。这两个异教人物都画得又小又丑，是为了陪衬说法的“巍巍天人物”（弥勒）之容的。

北魏时期的飞天所画范围也扩大了。不仅画在窟顶平棋、窟顶藻井、故事画、佛龛上面，还画在说法图、佛龛内两侧。北魏的飞天形象，有的洞窟大体上还保留着西域式飞天的特点，但有一些洞窟里的飞天形象，已发生了明显的变化，逐步向中国化转变。飞天的脸形已由丰圆变得修长，眉清目秀，鼻丰嘴小，五官匀称协调；头有圆光，或戴五珠宝冠，或束圆髻；身材比例逐渐修长，有的腿部相当于腰身的两倍。飞天姿态也多种多样了，有的横游太空，有的振臂腾飞，有的合手下飞，气度

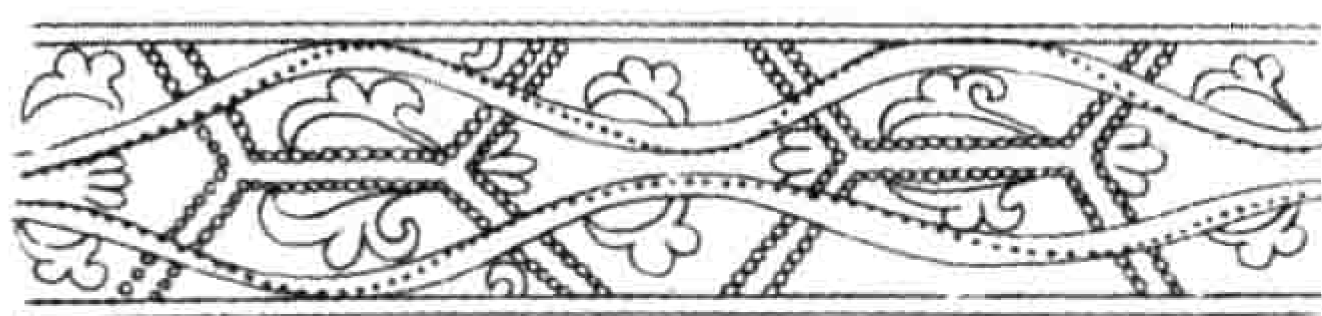
豪迈大方，势如翔云飞鹤。飞天起落处，朵朵香花飘落，颇有“天花乱坠满虚空”的诗意。[1] 最具有北魏风格的飞天，是画在第254窟北壁的尸毗王本生故事画上方的两身飞天和第260窟北壁后部说法图上方的两身飞天（见图5－4）。

这一时期边饰纹样的种类较之以前增多了，而且出现了龟背忍冬纹、双叶桃形连圆忍冬纹、叶形通向回卷的藤蔓分枝单叶忍冬纹、藤蔓分枝双叶忍冬纹、棱形几何纹、散点花叶纹等新纹样（见图5－5）。



图5－4　飞天　260窟（北魏）

〔1〕谢生保：《敦煌飞天》，甘肃人民出版社，1995年9月。



龟背忍冬纹



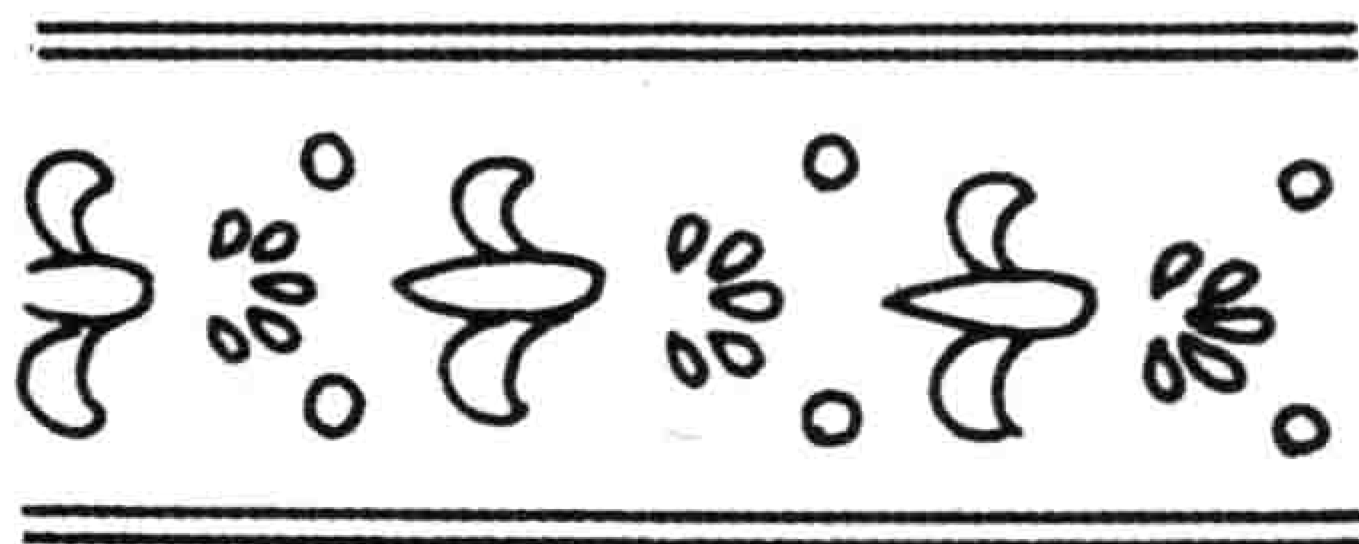
双叶桃形连圆忍冬纹



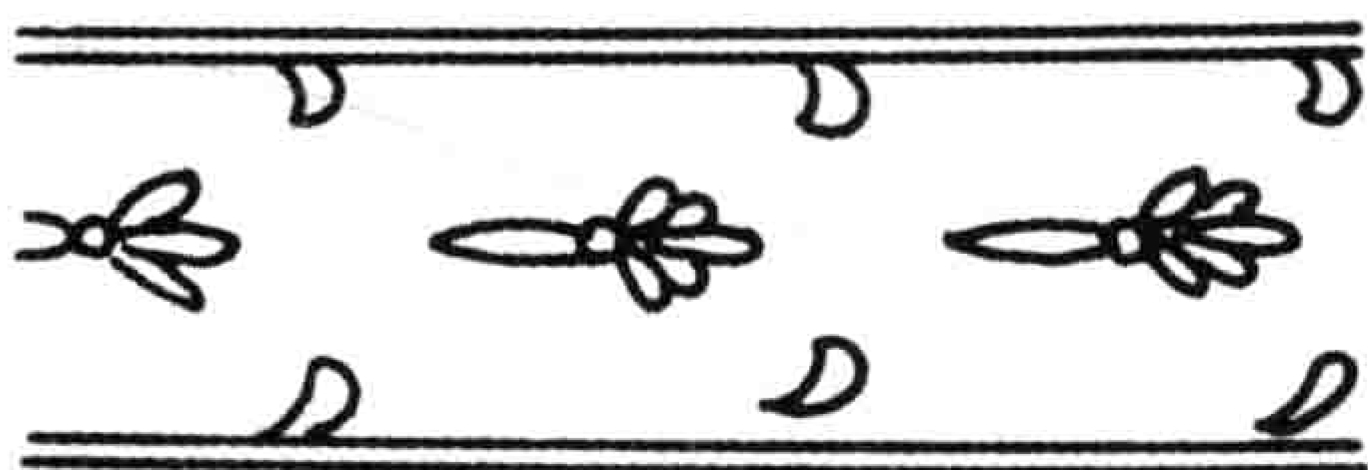
藤蔓分枝双叶忍冬纹



藤蔓分枝双叶忍冬纹



散点花叶纹



散点花叶纹

图5－5　图案纹样（北魏）

5.2.2 富于平面装饰美的壁画艺术

5.2.2.1 人物造型本土化

北魏时期的壁画出现了新的特点，在造型上，人体比例逐渐加长，身长有的为6头、7头，甚至更多；有的飞天双腿的长度相当于躯干的两倍。由于肢体修长，人物动态也逐渐灵活而富有情致。人物面相的变化更为显著，脸型已由原来的椭圆形变得略显条长，与敦煌和嘉峪关一带魏晋墓画壁画人物的脸型相近，与顾恺之《女史箴图》中的人物脸型大体属同一类型。这说明佛教人物造型，已与本土传统艺术造型进一步结合起来了。

5.2.2.2 线描秀劲、圆润

北魏的铁线，以浓墨勾勒，铁线描更加秀劲莹润，如春蚕吐丝，如行云流水，技巧之纯熟已达到炉火纯青的境地。中国艺术曾受到印度的影响，而印度艺术又与希腊艺术有着联系。希腊亚历山大皇帝曾把艺术带入印度，印度就有了"印度希腊式"的艺术作品，而我国北朝壁画的犍陀罗风格就是具有希腊印度风格又掺和了中华民族的成分而表现的方法。画家曹仲达所作的《曹衣出水图》[1]，其人物身披薄绸和袈裟，但仍可从紧密的衣褶下看出肉体，这就是犍陀罗风格。这种风格的特点就是用人体细微的线条表示着一种连贯生动的运动，如六朝顾恺之绘画中的春蚕吐丝，线条形象、生动活泼（见图5－6）[2]。



图5－6 曹衣出水 北魏

〔1〕"曹之笔，其体稠叠，而衣服紧窄"，故又称"曹衣出水"，传说为曹不兴或曹仲达所创。

〔2〕图片引自《中国石窟・敦煌莫高窟》（一），文物出版社1981年版。

5.2.2.3 色彩浓烈、和谐

北魏的石窟艺术以它浓郁的宗教色彩、独特的表现手法和强烈的色彩艺术氛围吸引着无数观光者。其采用浓烈而又和谐的色彩对比，深沉而又明亮的色彩调子和丰富而统一的色彩效果，具有强烈的艺术感染力。257窟是具有北魏时期壁画特征的典型洞窟，具有早期敦煌艺术壁画的共同特征。其中最突出的是它的色彩特征。该窟以其生动而稚拙的造型，浓烈而沉着的色调，对比强烈的色彩，构成一派和谐温馨的色彩氛围，给观者留下了深刻的影响。整个佛窟以鲜明的石青石绿构成了冷色调，营造出绚烂而神秘的色彩氛围。北魏时期壁画在用色上有3个基本特点：用色单纯、朴实，色彩对比鲜明，色调和谐统一。由于鲜明色种用得少，黑灰色种用得多，鲜明色的对比为壁画起着色调个性的决定作用。这也是早期敦煌壁画色彩之所以获得高度评价的基本原因（如彩图5－7、5－8）。[1]

5.2.2.4 晕染合理、细腻柔和

人物的晕染逐步与面部肌肉的起伏相结合，由形式感较强、运笔粗犷豪放的圆圈晕染，变为合理而细腻柔和的晕染，西域式晕染在逐步地改进，更好地表现出了人物面部的高低起伏，增强了形象的真实感，如图5－9[2]。这一时期故事画中的妇女形象偶尔也用我国传统的染色法，在人物面部染两团红色。[3] 到北魏晚期，无论男女、僧俗像都以朱红或胭脂染两颊和上眼睑，以表现面部色彩的变化，这种色彩体现了物质的固有色，并表现了面部固有色彩，体现主体感。在土红色的衬托下，人物形象呈现出浓丽淳厚的色调和朴实的装饰美。在色彩方面大抵以青绿红构成对比的基调，给人以热烈而沉着的感觉，这一切都是北魏时代艺术的一般的表征。

5.2.2.5 构图主题鲜明，意蕴深厚

这一时期在构图上也有很大的发展。壁画善于把不同时间、不同

---

[1]周大正：《敦煌壁画与中国画色彩》，人民美术出版社2000年版。

[2]图片引自《中国石窟·敦煌莫高窟》（一），文物出版社1981年版。

[3]万庚育：《敦煌壁画中的技法之一——晕染》，载《敦煌研究》1988年第2期。

地点的不同情节，巧妙地组合在一个统一的画面上，并在背景上穿插着山林动物，以表现人物活动的环境。这种在汉画中已经流行的异时同图的结构法，在北魏时有了新的发展。它打破了时空界限，把曲折而复杂的情节，巧妙地组合在同一画面上，以不同榜题示其内容。[1] 这一时期更为重要的是汉代横卷式连环故事画的出现，这是汉晋儒家思想故事画形式在佛教壁画上的新发展。全图按故事画的缘起、发展、结束等过程绘制多幅画面，前后衔接、首尾完整；每一情节标以榜题，构成完整的汉式画像带。过去情节简单的画面，已为复杂的连续画面所代替。同时出现的汉式深衣大袍的人物，都说明了佛教壁画从内容到形式都在不断地走向中原汉化。



图 5－9　晕染　251 窟（北魏）

莫高窟现存的 8 个北魏石窟，是美术史上的重要遗迹，其艺术情调古老、朴拙、真率，赭红色底壁上人大于山的本生故事，色调明快，悦目清新；婉丽多姿的天宫伎乐，楚楚动人。壁画的描绘技巧娴熟，人物造型色彩遒劲，有的精描绘，有的大笔挥挥，潇洒勾勒。总之，这一时期的绘画由于继承和发展了汉晋壁画传统，西域影响逐渐减少，本土特色日益浓厚，一种造型灵活、色调淳厚、富于平面性装饰美的风格逐渐形成了。

5.3　中原秀骨清像的西魏壁画艺术

大统元年（535），元宝炬称帝，敦煌进入了西魏时期。北魏孝昌年

---

〔1〕周维平：《试论敦煌壁画的空间结构》，载《敦煌学辑刊》1998 年第 2 期。

间(525—527)东阳王元荣出任瓜州刺史,带来了中原的佛教艺术。西魏时代,东阳王继续统治瓜州,元戎一家统治敦煌的时间,从北魏孝昌九年至西魏大统十一年(525—545)前后约20年,这一时期敦煌受秀骨清像风格所形成的中原艺术风格的影响甚大。

所谓的中原风格,指的是北魏后期太和改制以后,由于北方民族的大融合和南北文化的交流,南朝的秀骨清像一派画风传入北方,在我国北方石窟出现了清丽典雅、潇洒飘逸的造像。这种风格在北魏后期随着东阳王统治瓜州而进入敦煌。中原风格起源于东晋的顾恺之、戴逵,成熟于南朝宋陆探微的秀骨清像一派的画风。这种画风产生于一定的社会基础。魏晋南北朝实行门阀制度,在这种制度下,门阀士族和文人雅士在政治、经济和上层社会中享有优越的地位。他们世代身具高官厚禄,拥有大量的土地、田园、山泽和大量的奴婢、佃客、部曲。他们从上到下,以皇帝为首,依靠剥削过着荒淫放纵、穷奢极欲的寄生生活。他们平日里讲究漂亮的容貌和衣着,挥霍谈玄、坐而论道,并以此为高逸。这种清谈之风弥漫上层社会。魏晋南北朝门阀士族和文人雅士的这种盛会情趣和风姿仪表,史书多有记载。这种秀骨清像风格最早见于东晋中叶顾恺之的《女史箴图》和《洛神赋图》中,透过这些作品,尚能见到六朝秀骨清像一派画风的萌芽和褒衣博带的衣冠服饰,也有助于了解南北朝的人物服饰和形象刻画以及绘画的历史渊源。

“秀骨清像”是指人物面相清瘦,额广、颐窄、尖下巴、鬟髻飘飘、鬓发长垂、眉目疏朗、头顶花冠、脚登方头屐、衣裙飘举飞扬的形象。秀骨清像一派风格,在莫高窟最早出现于北魏晚期的248窟,集中在西魏的285窟,逐渐消失于北周诸窟,前后延续了半个世纪。

5.3.1 佛、儒、道相融合的壁画内容

西魏时期,壁画出现了新的内容和形式,洞窟造像中出现了受中原艺术传统影响的新题材和新的表现形式。如249和285窟覆斗藻井中的伏羲、女娲、东王公、西王母等清瘦形象,是中原汉族道家神仙思想的传统神话题材,反映了佛道在艺术上结合的新思潮。这一时期,在题材布置和形象服饰上都可以看到与中原龙门石窟有不少相似之处:人体

修长，面瘦颈长，眉目疏朗，嫣然含笑，身着褒衣博带的汉式衣冠服饰。身材俊秀，宛如南朝名士的形象，形成了与原有的"凉州模式"迥然不同的中原化的佛教形象。[1] 由于传统神话题材的出现，洞窟顶部从象征性天井变成了描写整个天空，画面仙灵飞腾、云气缥缈，充满了动感（见彩图 5－10）。

在供养人的行列中，僧侣必居其首，从而显示宗教地位的崇高。王公贵族像用显著的地位和笔墨加以突出。第 288 窟两幅供养人像是这一类人像的典型例子。男像头戴笼冠，身穿大袖长袍，足蹬笏头屐，后有侍者张伞盖，僮仆簇拥。女像头束高髻，穿大袖襦，间色长裙，前有侍婢捧持鲜花，后有侍婢张伞以蔽风日。这两身画像的榜题均已消失，但从画面来看便知其为豪门贵族（见图 5－11）。第 285 窟有许多少数民族形象，戴毡帽，穿裤褶，腰束蹀躞带，挂水壶、小刀等生活用品，形象虽



图 5－11　供养人　288 窟（西魏）

〔1〕李文生：《中原风格及其西传》，载《敦煌研究》1988 年第 2 期。

小，表情动态却饶有风趣，大约多为北方少数民族人物。脑后垂小辫者，则为鲜卑族，史称索头鲜卑（见图 5－12）。



图 5－12　少数民族供养像　285 窟（西魏）

莫高窟西魏时的飞天，所画的位置大体与北魏时相同。只是西魏时出现了两种不同风格特点的飞天，一种是西域式飞天，一种是中原式飞天。[1] 西域式飞天继承北魏飞天的造型和绘画风格，其中最大的变化是：作为香音神的乾闼婆，散花飞天，抱起了各种器乐在空中飞翔；作为歌舞神的紧那罗，天宫伎乐，冲出了天空围栏，亦飞翔于天空。两位天神合为一体，成了后来的飞天，亦叫散花飞天和伎乐飞天，其代表作品为 249 窟西壁佛龛上方的 4 身伎乐飞天（见图 5－13）。

中原式飞天，是东阳王元荣出任瓜州刺史期间，从洛阳带来的中原艺术画风在莫高窟里新创的一种飞天。这种飞天是中国道教飞仙和印度佛教飞天相融合的飞天：中国的道教飞仙失去了羽翅，裸露上体，脖饰项链，腰系长裙，肩披彩带；印度的佛教飞天失去了头上的圆光和印

〔1〕谢生保：《敦煌飞天》，甘肃人民出版社 1995 年版。

度宝冠，束起了发髻，戴上了道冠。人物形象完全是中原秀骨清像形，身材修长，面瘦颈长，额宽颐窄，直鼻秀眼，眉细疏朗，嘴角上翘，微含笑意。最具代表性的是第285窟南壁上层的12身飞天。这12身飞天，头束双髻，上体裸露，腰系长裙，肩披彩带，身材修长，成大开口横弓字形，逆风飞翔，分别演奏腰鼓、拍板、长笛、横箫、芦笙、琵琶、阮弦、箜篌等乐器。四周天花旋转，云气漂流，衬托着飞天迎风飞翔，身轻如燕，互相照应，自由欢乐，漫游太空。敦煌莫高窟西魏时期第285窟可谓飞天



图5-13　西壁龛顶北侧飞天　249窟（西魏）

艺术的代表,众多的飞天聚集在一窟,其壮观场面不难想象。[1]

5.3.2 交错杂糅的壁画艺术

西魏时代,敦煌壁画有两种风格,一种是受汉画影响而形成的古拙朴质的风格,具有浓厚的民间艺术的稚拙美;另一种造型真实生动,神情爽朗豪放,保留着明显的印度风情。大统四五年完成的285窟便是典型的一例。此窟西壁人物造型、表现手法、赋彩晕染,都是北魏时期本土化的西域风格的继续,其他3壁则完全是传自中原的南朝秀骨清像的一派风格。两派画家同在一窟作画,看来内地寺院赛画之风也传到了敦煌。285窟顶部天体则属于两种表现手法并用、两种风格交错杂糅,而这两派画家的技艺修养,都达到了炉火纯青的境地,他们的艺术成就"莫能高下",而且"各极其妙"。

5.3.2.1 人物秀骨清像

西魏时期的人物身材修长、人高七头、相貌清瘦,眉目疏朗,嘴角上翘,嫣然含笑;神情潇洒的菩萨,多穿上了汉式方领深衣大袍,腰束络带,脚登高头屐;半裸者也以披巾严身,俨若南朝士大夫面貌;与南京善桥发现的《竹林七贤图》和丹阳胡桥墓画《铠马骑士图》,以及河南邓县的彩色画像砖墓壁画《孝子图》中的人物造型、服饰、仪容风度几乎相同。这类中原人物像,在北魏晚期、西魏和北周时代洞窟里风靡一时,它与北魏时期带有西域影响的形象迥然不同。

西魏壁画在相当程度上体现了中国古代绘画的最高要求"传神"的原则,以表现人物的神情意志。在宗教人物形象上,不同类型的人物被赋予不同的性格和神情。如菩萨的温婉庄静,天王力士的威武雄壮,供养人的虔诚恭敬,飞天乐伎的自由活泼等等。在同一类型人物中也不是千篇一律,而是各有特点。如249窟一身菩萨,身材修长,姿态婀娜,低头,双手均作摘花式,在默默沉思中露出温柔妩媚的情态。285窟一身侧面菩萨则与此相反,身躯矮而壮,弓着腰,嫣然含笑,在愉悦的情绪中带有沉静。尽管这些形象都渗入了宗教的想象成分,但在人物

---

[1]易存国:《敦煌艺术美学——以壁画艺术为中心》,上海人民出版社2005年版。

共同的柔情绰态中，又展现了不同的心理状态。传神不仅在于人物的面部和眼睛，它与人物形象的整体结构也有密切的关系。敦煌壁画中人物的整体结构很严谨，西魏285窟的菩萨，面貌清瘦，宝冠巍峨，鬓发长垂，褒衣博带，高屐承裙，披巾飘举，加上身旁天花的飘举旋转，风神潇洒的南朝大夫宛然在目。[1] 不仅人物，在动物画中也有许多栩栩如生的形象。如249窟顶部那只双膝跪地的吃力地把头伸向水池的饥渴的黄羊，285窟南顶那只站在土坡上，竖起双耳，回首张望，好像发现猎人似的惊悸的麋鹿，都表现了动物在某种特殊环境中的生动神态。总而言之，壁画中的人物、动物、一花、一草、一木都有生气，充分体现了以形写神和气韵生动的审美理想。

5.3.2.2 线描工致匀称，外柔逸而内刚劲

西魏壁画为了适应新的内容，起稿的土红色、淡墨线运笔疾驰如风、遒劲飘举，定型的铁线描更加秀劲潇洒。线描除了铁线描外，还运用了高古游丝描。[2] 如第249窟窟顶白描画群猪图（见图5－14）[3]，第285窟东、北二壁的秀骨清像人物造型，其人物褒衣博带，线描周密，设色敷染容貌，以浓色微加点缀，不求晕饰，更使其显得飘飘如仙，皆存顾恺之《洛神赋图》之遗风。壁画底色亦由土红而逐渐变为粉白、朱、紫、青、绿交织在纯洁的粉壁上，色彩日益丰富起来。正如《淮南子》所说“白立而五色成矣”，确实显得格外清新爽朗和绚



图5－14 窟顶北披野猪 249窟（西魏）

〔1〕关友惠：《敦煌北朝石窟中的南朝艺术之风》，载《敦煌研究》1988年第2期。

〔2〕吴荣鉴：《敦煌壁画中的线描》，载《敦煌研究》2004年第1期。

〔3〕图引自关友惠：《莫高窟壁画艺术·西魏》，甘肃人民出版社1986年版。

丽。为了表现动的境界，加强了笔的压力和速度，使线描更加飘逸潇洒、遒劲有力。这对表现潇洒、飘逸的士大夫形象和开朗空灵的宇宙境界，非常温和，不仅本身体现了时代风格，而且发扬了民族绘画的优良传统。在色彩上一改由土红涂底而造成的浓重色调和静穆的意境，中原传统绘画的染色法代替了西域式的晕染，人物面部多晕染两团红色，既表现面部红润的色泽，也有一定的立体感。这与北凉北魏时期传自西域的凹凸晕染在部位上和效果上恰恰相反。这两种不同的晕染法同时并存了六七十年之久。这些新的变化使得这一时期的壁画呈现出爽朗明快的画面和生机蓬勃的运动感。

5.3.2.3　空间布局富有三维立体感

西魏的壁画在空间结构上也很有特色。这一时期的壁画中有许多描绘佛陀说法的场面和部分道家神仙与佛教天人相结合的天界。天界描绘多在洞窟顶部，围绕天盖（藻井）连接 4 个斜面，造成一个具有空间感的广阔高原的天际。如 249 窟描绘的狩猎图，山峦绵延，树木林茂，野兽穿行，猎人张弓，画面充满一派生机（见彩图 5－15）[1]。285 窟南壁五百强盗成佛图描绘的作战场面，反映了古代战争的情况（见图 5－16）。285 窟东披中为两力士捧摩尼宝珠，宝珠两侧画伏羲、女娲；力士北侧为飞廉、开明，南侧为乌获、飞天；下部为山林，其间有坐禅僧人及狩猎场面。南披中画摩尼宝珠，南北有飞天相对扶持，其下有飞廉、飞天、朱雀、乌获、开明、持节羽人等，天神飞舞、天花飘旋、满壁飞动。西披中为大莲花，上有二飞天相对而飞，其后有两个转“连鼓”之雷神，下为二位飞廉，再下为二飞天集朱雀玉乘鸾仙女。画面布局于过程中求变化，运动中求稳定。如此以东王公、西王母等虚幻人物为主体，表现鸾凤祥鸣、龙腾虎跃、旌旗飘扬、云气弥漫的天界幻境，实际上采用了浪漫主义的表现手法，让各个形象无序地浮游于空中。这里的空间结构不用穿插大小，而是勇敢地用位置来追求象征性的三维空间，

---

〔1〕宇强：《东西方艺术交流的结晶——莫高窟第 249 窟艺术特征简析》，载《敦煌石窟鉴赏丛书》第 2 辑第 3 分册，甘肃人民美术出版社 1992 年版。

所以我们仍能感觉到这一庞杂的结构，主题鲜明、境界辽阔、空旷高朗、浩渺深远，打破了西域式“一线天”的构思，创造了具有立体感的天空境界。[1]

西魏时期，随着中原绘画新风进入莫高窟，持续百年的具有浓厚西域风格的北魏艺术发生了根本的变化。这一时期的壁画，在表现技法、衣冠服饰，特别是人物造型特征所显示出来的内在气质及所追求的意境方面，都与北凉、北魏不同，表现了中原风格。新的中原绘画技法丰富了石窟艺术形象，色调清新、线条流畅，人物秀姿潇洒、风骨飘逸，不可思议的佛及菩萨变得可近可及，富于人情味。西魏莫高窟艺术进一步中国化了。[2]

5.4 中西合璧的北周壁画艺术

西魏恭帝四年(557)，宇文觉建立了北周政权，采取了一系列政策措施，经济上实行均田制，军事上创立并不断健全府兵制，政治上建六宫、组织关陇集团，对外关系上“定四表以武功，安三边以权道”。这些措施的贯彻，使北周社会基础得到稳固和加强。这一时期的敦煌，应该说是比较安定的。它的北面是突厥，这一时期的突厥，与西魏北周结亲，基本上兴安务实。敦煌南面的吐谷浑先后 4 次向北周“献方物”，谈不上对北周有什么威胁，敦煌也就相对安宁。敦煌西边的西域，北周采取的是“通好于西戎”的政策，因而丝绸之路畅通无阻。[3] 丝绸之路上的重镇敦煌，其繁荣景象是可想而知的。北周时期，敦煌的统治者多为显赫人物，敦煌大族令狐延保大统末年被宇文泰“立为瓜州义首”(镇压起义有功)。他与北周宗室“义等骨肉”，“宗人二百余户，并列属籍”。天合六年(571)进位大将军。[4] 令狐整的弟弟令狐修，北周时为

[1]周维平:《试论敦煌壁画的空间结构》，载《敦煌学辑刊》1998 年第 2 期。
[2]关友惠:《莫高窟敦煌艺术・西魏》，甘肃人民出版社 1986 年版。
[3]施萍亭:《莫高窟敦煌艺术・北周》，甘肃人民出版社 1986 年版。
[4]《周书・令狐整传》。

敦煌郡守,“在郡十余年,甚有政绩”。京兆望族韦瑱,是北周开国功臣之一,北周初年“除瓜州诸军事,瓜州刺史”,“州通西域……胡人畏威,不敢为寇。公私安静,夷夏怀之”。陇右大姓李贤,也是宇文泰的创业功臣之一。武帝宇文煬,小时候寄养在李贤家,长达6年。保定二年(562),武帝授李贤为使持节、骠骑大将军、开府仪同三司、大都督、瓜州诸军事、瓜州刺史。保定三年七月,武帝派中侍上士尉迟恺到敦煌,赐给李贤“金装鞍勒”的御马和金线绸缎,且恩及李贤的门生、奴婢。这在敦煌的历史上是空前。建平公于义,是“三老”于谨的儿子,他家一门显赫,“大将军以上十余人”。于义在保定五年以后出任瓜州刺史。[1] 他是继东阳王元荣后又一位在敦煌莫高窟中留有遗迹且对莫高窟石窟建造影响极大的刺史。他们二人在敦煌弘扬佛教不遗余力,这就是唐武周圣历元年(698)《李君莫高窟修佛龛碑》上所谓的“建平东阳弘其迹”。莫高窟现存的北周石窟有14个,编号为第461、438、439、440、441、428、430、290、442、294、296、297、299、301。这些洞窟正处在面对三危山的最佳位置上。洞窟数量虽然不多,但经变画、故事画在壁画艺术中是较引人入胜的,有一定的历史位置和艺术价值。

5.4.1 题材不断丰富扩大的壁画内容

北周时期的莫高窟艺术,随着北方民族大融合和南北文化交流,两种不同的艺术风格并存而融合。在题材上,千佛和佛传故事画的比重有所增加,如须达拏本生、微妙比丘尼因缘、善事太子入海因缘、福田经变、须阇提本生、炎子本生、涅槃变等。千佛除画在四壁中段外,有时也画在窟顶。千佛皆通肩袈裟,背光四色一组,其中绿色所使用的是一种不同于石绿的颜料,同时底色的土红也略偏黄。洞窟内的整个色调亦较前期有所变化。故事画的题材和数量有显著增加。布施和杂糅了儒家孝养思想的本生、因缘故事画,以及幅面巨大的佛传故事画也是北周壁画的新内容。这与当时北周始祖宇文泰的政策有很大的关系。当时宇文泰曾制定过6条诏书让百官背诵,不通晓者,不得为官。6条诏书

[1]施萍亭:《建平公与莫高窟》,载《敦煌研究文集》,甘肃人民出版社1982年版。

归纳起来是儒术二字,“儒以孝为先”。在统治者的大力提倡下,佛家热衷于挑选孝子故事绘制于壁上,也是十分自然的事。[1]

在莫高窟,从十六国到北朝结束,是故事画盛行的时期。第296窟是北周时期的典型洞窟,它的平面面积只有12.2平方米,却画了4幅首尾完整的故事画、1种经变画,其中的须阇提本生和微妙比丘尼因缘,都是莫高窟独一无二的珍品。第290窟佛传故事画,用了86个画面,生动、具体、完整地描绘了佛的一生,这是北朝画面最大、情节最多的佛传故事画(见彩图5-17)。北周时期出现了阿难、迦叶像。阿难均为汉族形象,面相丰圆,少年聪俊;迦叶多为胡貌,高鼻深目,大眼宽腮——有的肌肉松弛,老态龙钟;有的满面笑容,胆小中带有苦涩的味道,真实地刻画了迦叶饱经风霜的经历。

北周时期,供养人数量大大增加,且较之前代更为丰富多样。这一现象的出现,和当时敦煌统治者多为北周功臣、贵戚有关。如令狐整,“宗人二百户,并列属籍”。如果他带头修窟,这200户自然“随喜”而进入供养人的行列。[2] 又如瓜州刺史李贤,武帝慰劳他,连子侄、外甥、门生、奴婢都跟着受赐,他营造佛窟,很多人也会趋附上来。如北周第428窟四壁壁画下层和中心塔柱四周佛龛下沿,分上、中、下3层,共画20余厘米的供养人多达1186身,是敦煌所有石窟中供养人最多的一窟。此窟平面面积145.52平方米,是莫高窟大型洞窟之一。第297窟里出现的舞乐图,画一群人在树荫下弹琴歌舞,乐器有琵琶、箜篌、笙,舞伎二人腾踏舞蹈。从乐器到舞姿都可以看出这是流行于河西的胡乐。这些歌舞伎自然不能属于供养人行列,而只是施主媚佛的“供品”。北周第290窟的胡人驯马像,所绘胡人高鼻大耳,一手持缰、一手扬鞭,两眼盯着所驯的骏马。这匹马虽然桀骜,但是在这位富有经验的驭者面前,却显出了畏惧退缩的神态。胡人的沉着勇敢,在对比之中跃然壁上(见彩图5-18)。

---

〔1〕施萍亭:《莫高窟敦煌艺术·北周》,甘肃人民出版社1986年版。

〔2〕施萍亭:《莫高窟敦煌艺术·北周》,甘肃人民出版社1986年版。

北周是鲜卑族在大西北建立的一个少数民族政权，虽统治时间较短，但在莫高窟营建了许多洞窟。鲜卑族统治者崇信佛教，且通好西域，因而莫高窟又出现了西域式飞天。这种新出现的飞天具有龟兹、克孜尔等石窟飞天的风格，脸圆、体壮、腿短、头有圆光，戴印度宝冠。上体裸露，丰乳圆脐；腰系长裙，肩绕巾带，这是典型的裸体飞天形象。裸体飞天是从西魏大统十二年(546)左右开始出现的。由于瓜州曾由"波斯使主张道义行州事"，即"波斯使主"治理瓜州，于是敦煌便出现了西来的裸体形象。但是，裸体与中华民族自古以来的审美习惯不相符，裸体飞天只好安排在人们不很注意的位置上，且数量寥寥。莫高窟壁画中现存裸体飞天 15 身，北周就占了 13 身，北周以后裸体飞天就迅速地消失了。这些飞天最突出的是面部和躯体采用了凹凸晕染法，出现了 5 白：白棱、白鼻梁、白眼框、白嘴唇、白下巴；飞天的姿态呈敞口"U"字形，身躯短壮，动态朴拙，几乎又回到了莫高窟北凉时期飞天的绘画风格特点，但形象比北凉时期丰富得多，出现了不少伎乐飞天。最具北周风格的飞天，是第 290 窟和第 428 窟中的飞天。第 428 窟中的伎乐飞天造型丰富，或弹琵琶、或吹横笛、或击腰鼓，形象生动，姿态优美。尤其是南壁西侧的一身飞天，双手持竖笛，双脚倒踢紫金冠，长带从身下飘飞，四周天花飘落，其飞行姿态，像一只轻捷的燕子俯冲而下。[1]

这一时期的天宫伎乐，除个别洞窟仍保存着天宫的形式外，大多已不画天宫，只画出方形花砖构成的凹凸平台，中原汉式装束的伎乐天在上方凌空飞翔。

图案纹样也趋于简化。第 428 窟较多地沿用前期的旧式纹样，其他各窟纹样主要是前期不见或少见的四出忍冬纹、叶纹自由舒卷的藤蔓分枝单叶忍冬和藤蔓分枝双叶忍冬纹、缠枝花纹等(见图 5－19)。[2]

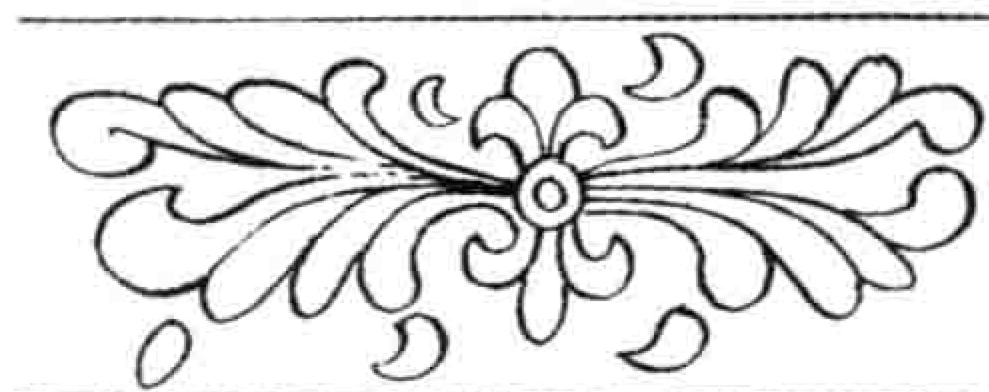
---

〔1〕谢生保：《敦煌飞天》，甘肃人民出版社 1995 年版。

〔2〕图片引自《中国石窟·敦煌莫高窟》(一)，文物出版社 1981 年版。

5.4.2 不断创新的壁画艺术

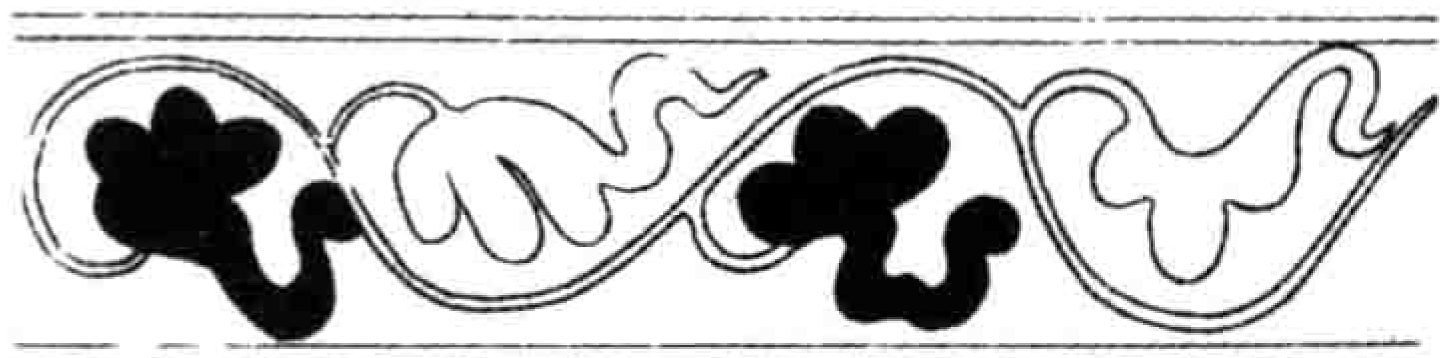
早期的壁画在塑造人物形象时，不仅注意面型的准确性，同时还注意人物姿态动作的丰富性，注意男女老少外貌的不同和内心的变化，在长期创作实践中逐渐形成了一套表现喜、怒、哀、乐等不同情绪的程式。对于寓形寄意的汉代绘画来说，程式化是一个进步，它使人物形象不断地丰富和深化。同时，普遍使用晕染法以表现人物的立体感。线描主要是铁线描，一般落笔稳、压力大、速度快，干净利落，秀劲圆润。但在自由奔放的土红线和白粉线中已经孕育着隋唐时代健壮活泼的兰叶描，同时还给柔软秀丽如春蚕吐丝的线描赋予了强健的、动的生命力。早期壁画的色彩呈现出一片和谐、温馨的印象，颜色温文尔雅，不火不俗，色调变化神奇莫测，用色单纯之中求丰富，色彩浓烈而沉着，鲜明而和谐，呈现出一派色彩美的高级阶段的繁荣景象。早期壁画布局深受汉晋绘画影响，运用传统的鸟瞰式和散点透视法，在意境设计上往往以大观小，如人观假山，使景物的四面八方尽在眼底，画山川越远越高，画房屋不画前墙，可以看见"中庭及后巷中事"，把人们主观上认为应该看到的都画出来了。这一时期以人物为画面的主题，在构图上平列人物，使画面稳定均衡。整个画面充分体现了"满"和"全"的特点。



四出忍冬纹



藤蔓分枝单叶忍冬纹



藤蔓分枝单叶忍冬纹



藤蔓分枝双叶忍冬纹

图 5－19 图案纹样 北周

5.4.2.1 人物形象进一步中原汉化

这一时期的人物造型中原式与原来的西域式互相融合，形成了

"面短而艳"的新形象[1]，如故事画中的世俗人物和供养人画像。北周时代最引人注意的是突然出现的新的西域式佛画像，菩萨造型，面相丰圆，体态短壮，上身半裸或着僧只支，腰裹重裙，肩披大巾。面部晕染尤为特殊，出现了白鼻、白眼、白连眉、白齿、白下巴的5白形象。有的两颧、额际、腹部鼓起处均画以浓重的白粉，以示高光，从而体现了人物肉体圆润的立体感。它是来源于西域龟兹壁画，与克孜尔早期壁画的人物造像和晕染基本相似。这种旧形式的重新出现，主要是因为周武帝通好西戎，结姻北狄，聘娶突厥公主阿史那氏为后。西域的音乐、舞蹈以及美术，不断地经过河西传入中原，中原的文化特别是精美的丝绸也大量地运往西域。在频繁的经济文化交往中，正值建平公于义大倡兴建石窟，克孜尔早期的壁画形式再次传入敦煌就是情理中事了。但是这种风格和北周王朝的政治命运一样，只不过是短暂的昙花一现而已。

在衣冠服饰上，一反常规，故事画中的人物不再是菩萨装、西域装，而是如供养人般身着世俗装、时装的男女进入了佛国，甚至飞天的发髻、服饰都和现实社会的供养人一样（见图5-20）。这一时期的壁画，弟子服装有襦服，还有对襟式。飞天的种类增多，除菩萨形外，还有力士形和裸体飞天。飞天的服装出现了两种新的式样，一种是头上束球形大首髻，很长的裙腰翻折下垂如短裙，长裙裹腿，足微外露，披巾于肩后成大圆环上扬；另一种是在袒裸的上身加穿僧只支。男供养人像的服装，一种是头裹折檐巾帻，发髻上插导簪，着红色裤褶；另一种是头戴高冠，身着披巾、深衣袍，或戴卷檐高冠，着深衣袍。女供养人有的内穿襦裙，外罩圆领长袖大衣；有的是裙襦外加搭披帛；还有的上穿窄袖小衫，肩搭披巾，下系曳地长裙，束蔽膝。最为衬景的山水树石，虽然还没有完全摆脱人大于山的格局，但树木已不再"伸臂布指"，而是图案化的装饰性很强的"郁郁葱葱"了。即使是一片忍冬，也不再是纤巧清秀，而是浑圆、饱满，生机勃勃。总的说来，人物、服装，以及房屋、树木、

---

〔1〕段文杰：《敦煌早期壁画的风格特点和艺术成就》，载《中国美术全集·绘画编14·敦煌壁画（上）》，上海人民美术出版社1985年版。



图 5－20 供养人 428 窟(北周)

山石等形象,都进一步中原汉化了。

5.4.2.2 线描自由奔放

在中国的绘画中,线应是第一位的,是表现一切的。艺术家们心中的渴望与追求,终于在北周时期的艺术中得到了实现,让线的表现真正站到了第一位。特别是北周第 290、296 等窟的绘画,作者仍采用土红线造型,但大胆地舍去了许多形体上的色彩,留出了线的表现。这些线起笔时藏锋稳健,行笔中锋钝厚有力,收笔回势明显,线条肥壮,首尾粗细统一。线在这里的表现是卓越的,不仅完成了对形体的塑造,而且体现了线本身的情感表现。为了体现线,留出大量的形体"空白"不设色,即使设色也是根据画面需要来铺置。为了线的表现,这些形体上的色块几乎都画成了抽象的色彩符号,而连接这些符号的就是线。这样,宁静的色块与有运动方向和情感的线形成了对比。所以,尽管这里面色块如此艳丽浓重,仍不失线造型的主导地位。由于色块的减少,线条肩负起了表现形体体积和空间的任务。可以看到,形体由于线的张力充分地显现出了它的重量感。同时,线又在这里表现了塑造色块的能

力,如290窟佛传故事中的3身菩萨,脸上、身上及四肢的肤色用笔都是由线的符号组成。这不仅完成了这个色块的塑造,而且又表现出了体积的厚度。为了用线来表现空间,画者在勾完第一遍土红线后,刷上一层白底色,然后又在上面用土红线重勾画。刷过白粉底色的土红线与后勾的土红线自然形成了浓淡两个层次,从而巧妙地塑造了体积空间,这种用线加线的方法来表现空间实在令人叫绝。特别是这种方法表现的树木丛林,线条远近交错有致,使人感到空间层次的无限。线在这里演奏着"二重唱"。北周290、296窟出现了中国画史上少有的艺术"减法",这为以线造型的中国绘画开辟了新的表现方法。为了突出人物或动作,或由于线条过密等阻碍了视觉的整体,画者用白粉大胆地对许多线条做了删除或减弱的处理。如佛传故事画中披着大袍的骑者,由于大袍袖管同时出现了4条平行的线,显得呆板无生气,所以画者用白粉将4条线作了减弱处理,使之成为一个整体块面。这些"减法"都是为了更突出线在其中的表现。

5.4.2.3　晕染中西结合

这一时期的面部晕染方法,出现了两种新形式:一种是在两腮处将颜色涂成小圆环状,另一种是在鼻、眼以及眉骨、下颌处涂白色。二者分别是中原式和西域式两种画法的演进。

5.4.2.4　构图严谨且变化多样

画面的构图,除横卷式的连环画之外,还有上下横卷数段并列,情节发展呈"S"形连续;有的两段横卷上下并列,情节上下交错发展。新出现了"凹"字形构图、波浪形构图、"之"字形构图、"S"形构图等。构图的变化,既有利于故事的连续性,又不平铺直叙,而是有曲折、有变化,合理使用空间。故事内容的表现较前更为细致、充分。说法图一般画在两侧壁的中央,唯第428、461窟情况稍特殊。第428窟的侧壁和后壁,除3幅佛传、1幅卢舍那佛立像和1幅释迦多宝对坐说法像外,其余10幅都是正中1佛、两侧数身胁侍的说法图。第461窟未开龛,亦无塑像,只在后壁影作佛龛,龛内画释迦多宝对坐说法像,是全窟的主尊。在故事情节的铺陈上,由于人物较小,面部表情难以描绘,但通

过环境、动态，还是使人一看便知，如微妙在丈夫被毒蛇咬死之后，她两手举向天空，一看便知是在“呼天号地”。这里，画师在人物动态设计上，使人物心理变化与外部动作一致的原则得到了充分的发挥。最值得一提的是，须达拏本生中婆罗门向须达拏要车，画面的右上角就画了一个婆罗门拉车。这种表现手法，主题突出、主次分明、叙述详尽，繁而不乱、详而不碎，充分体现了艺术家的创作才能，也反映了北周时期故事画创作的新水平。

总之，北周时期的洞窟，诸如洞窟形制，塑像结合，人物的比例、面相、服装、衣纹和面部晕染，以及图案纹样、色彩等方面，都出现了新的形式。“故事情节更为丰富曲折，造型健壮，结构严谨，线描豪放，色调清新，生活气息浓厚。”[1]北周艺术的新成就，是莫高窟艺术的一簇新葩。

综上所述，敦煌早期壁画是我国各族匠师以当时的现实生活为源，以传统的艺术技巧为流，又汇集了若干外来的支流而形成的一条艺术长河。敦煌早期壁画在民族形式和风格上还没有走到高峰和真正统一的阶段，就其风格与本质来说，只能是现实主义与非现实主义交织在一起，而现实主义艺术处于变革和成长的新生阶段。早期壁画，受到西域印度等地的外来佛教艺术的影响，也受到了中国民族传统文化的影响，先是受产生艺术的沃土——凉州文化——深厚的汉晋文化传统的影响，后来受强大的北魏后期的中原艺术的阳光雨露的滋润，经过糅和、吸收呈现出敦煌早期艺术瑰丽多彩的风格。[2]

[1]段文杰：《略论敦煌壁画的风格特点和艺术成就》，载《敦煌研究》试刊第2期。

[2]李文生：《中原风格及其西传》，载《敦煌研究》1988年第2期。

6　辉煌灿烂的中期壁画艺术

艺术是一种抒情的直觉。

——贝奈戴托·克罗齐

6.1　承前启后的隋代壁画艺术

公元581年,隋文帝杨坚取代北周政权,“削平天下,统一海宇”,结束了近300年南北分裂的局面,建立了统一的隋王朝。由于隋文帝采取了一系列改革措施,实行均田、薄赋,减轻了长年战乱带给人民的苦难,使人民得到了休养生息的机会,因此很快出现了“人物殷阜,朝野欢娱”的新局面。[1] 当隋文帝平定了南方的陈朝后,立即进军西北,抗击突厥,打通丝路,经营西域。这不仅解除了来自西北的一大威胁,还打开了中西通道,发展了国际贸易。大业三年(607),隋炀帝杨广曾派黄门侍郎裴矩到敦煌招徕西域商人。大业五年又派裴矩到张掖筹办27国交易会。隋炀帝亲自出巡河西,各国使者“皆令佩金玉,被锦厨,焚香奏乐,歌舞喧噪”[2],张掖一带百姓“盛饰纵观”,人马队伍“周亘数十里”,展现了河西经济的繁荣景象。[3] 繁荣的河西经济正是隋代敦煌文化发展的基础。

隋文帝和隋炀帝都倡佛崇法。在尼寺里长大的隋文帝,自幼深受佛教思想的熏陶。他曾云“我兴由佛故”,因此继位后大力提倡佛教,如开皇十三年(593)令“于诸州名山之下各置僧寺一所,并赐庄田”等

[1]胡同庆:《试析敦煌隋初壁画的艺术特色》,载《敦煌学辑刊》1998年第2期。

[2]《隋书·裴矩传》。

[3]《隋书·裴矩传》。

事迹，说明隋朝对佛教的大肆崇仰。

隋朝平定中原以后，很快控制了河西敦煌。开皇三年(583)就罢永兴郡置瓜州，并将上大将军史万岁痛贬敦煌充戍卒。仁寿元年(601)，隋文帝诏令天下造灵塔，并派僧智颖送舍利到“瓜州于崇教寺起塔”，而崇教寺即莫高窟。[1] 由此可见，远在边陲的敦煌，也得到了隋王朝的直接扶持。莫高窟尚存隋代洞窟多达七八十个，比现存早期200余年间所开洞窟的总数还多一倍，一个短短37年的朝代，竟在敦煌留下了这么多的洞窟，实在是令人惊叹，这显然和统治者的悉力倡导有密切关系。

国家的统一，经济的繁荣，中西交往的频繁，加上统治者的倡导，不仅促进了莫高窟隋代石窟艺术在量上的发展，同时也促进了其质的改革与创新。由于隋代统治者推崇大乘教，所以敦煌石窟出现了大量以大乘经变为依据的经变画。这种经变画的流行，标志着敦煌佛教思想的演变已经突破了早期北方佛教的局限，从而具备了统一时期的隋代佛教的特征。这样的演变，促使隋代佛教艺术以它题材广泛的新内容和对于艺术形式的新探索，大大丰富了敦煌石窟艺术宝库。在大胆探索的过程中，逐渐形成了统一的时代风格。在莫高窟艺术史上，“隋代石窟处于石窟寺由产生向成熟时期发展的过渡阶段”[2]，“是承上启下，包前孕后的过渡时期”[3]。隋代是我国佛教思想转向大乘教一统天下的过渡时期，是佛教人物形象典型化的探索时期，也是统一的民族风格的形成时期，因而石窟形制、壁画风格、形象塑造、色彩调子都有明显的特点，显示出一种蓬勃向上的生机，是一个富有活力的历史时代。[4] 画风细密精致，色彩雄浑、华丽、浓烈而又不失和谐。隋代的艺术无论在人物造型，构图设计，色彩配置，绘画技法，渲染技术等方面都显示出一种向上发展的创新精神。

---

〔1〕武周圣历元年《李克让修莫高窟佛龛碑》。

〔2〕樊锦诗、关友惠、刘玉权：《莫高窟隋代石窟分期》，载《中国石窟·敦煌莫高窟》(二)，文物出版社1984年版。

〔3〕李其琼：《莫高窟壁画艺术·隋代》，甘肃人民出版社1986年版。

〔4〕段文杰：《敦煌艺术论文集》，甘肃人民出版社1994年版。

6.1.1 丰富多彩的壁画内容

由于石窟性质和佛教思想内容的变化，隋代壁画布局与早期壁画略有不同。一般正龛内及龛外两侧画佛弟子及诸天王，四壁上沿画伎乐飞天，中部主要画千佛、说法图或经变，下部画供养人及药叉，窟顶则除平棋、藻井之外亦有千佛和经变。壁画内容大体分为佛缘画、故事画、经变画、供养人、飞天画和图案装饰5类。

6.1.1.1 佛像画

基本继承早期题材，主要为以佛为主体的说法图，如三世佛、三身佛、七世佛、贤劫千佛，以及佛在不同时期的说法像。虽然隋代出现了单身的菩萨像，但仍然多寄身于说法场面中。此外还出现了新的内容，如第405、390窟以观世音为主体的说法像以及第305窟的降服火龙等（见彩图6－1）。隋代说法图的数量比早期大大增加，同一窟内从几幅增加到十几幅甚至百余幅，如第244、390等窟四壁分上中下3段，栉比铺列，多达27—115幅不等。画幅亦相应增大，出现了通壁巨构，同时还出现了等身大的佛、菩萨像。第204、276和427窟的说法图中，有的以阿弥陀佛为主尊，观音、大势至为胁侍，图下部还画出了微波荡漾的水池，水面上还有鸳鸯、仙鹤和花生童子。第244窟的个别说法图中又有双龙缠身相交于头顶做二龙戏珠相的菩萨和象头武士，这些可能就是后来经变画中天龙八部形象的萌芽。这些迹象表明，北朝晚期出现的净土变雏形，在隋代已有了进一步的发展。

窟内佛像组合的规模，首推塑绘结合的正面佛龛。龛内除了佛、佛弟子、菩萨等主像为彩塑以外，其余侍从人物均用壁画来表现，其中有十大弟子、四大天王、金刚力士和诸菩萨。有的还在龛侧或佛座下面画出婆薮仙、鹿头梵志等形象作为衬托，以显示佛教与外道斗争的胜利。佛像画中，乾闼婆、紧那罗（伎乐飞天）是最富有生气的形象，除画在佛龛顶部外，主要画在四壁上部，绕窟飞翔。乾闼婆与紧那罗汇合在一起，形成了自由的飞天群和绕窟一周的飞天行列。他们千姿百态，自由活泼，有的击鼓、有的吹笛、有的反弹箜篌、有的挥巾起舞、有的托盘鲜花，千姿百态，变化多端。敦煌变文中咏颂飞天道“无限乾闼婆，争捻

乐器行。琵琶弦上急，揭鼓仗头忙。竞奏箫兼笛，齐吹笙与簧”。诗歌和绘画比照辉映，更增添了洞窟的欢乐气氛和艺术感染力。

6.1.1.2 故事画

隋代的故事画有3类：佛传故事、本生故事、因缘故事。隋代的故事画主要集中在第302、419、423、427等洞窟中，其位置大都在窟顶。主要内容有须达拏施象、流水长者救鱼、尸毗王割肉贸鸽、月光王以头施人等本生故事和因缘故事，共10余种近20幅。还有乘象入胎，逾城出家等佛传故事的片断。这些故事画有的为单幅画和组画形式，有的为横卷式连环画。

敦煌壁画中的故事画发展到隋代已逐渐失去早期作为主体画的地位，尽管技巧纯熟、功力深厚，但在结构形式和突出主题方面，已不如早期的生动活泼、变化丰富。故事画的衰落，正是强调苦谛的小乘经教派走向衰落的反映。[1] 总体而言，隋代故事画已随着大乘佛教净土思想的发展而逐渐消失，但故事画在洞窟的位置，故事画内容的发展、细节的描写、主题思想的体现、意境的深化，以及人物与大自然的结合等，都大大超过了早期。

6.1.1.3 经变画

经变画是随着大乘佛教思想的兴起而出现的新题材，敦煌经变多自隋代开始出现。在隋代，作为佛经变相的经变画，内容开始丰富起来，结构也趋于宏伟，除去图解抽象的教义，还包含着一些故事情节的描绘，画面结构上也适应新的内容创造出新的形式。这类经变画到唐代发展演变为中国式的大型经变。

敦煌时期的经变画晚出于中原。在隋代的洞窟里基本上还处在探索的阶段，东晋末年顾恺之创作了著名的维摩诘画像后，南朝的艺术作品曾不断地表现这个题材。在北方，西秦时期炳灵寺才出现了原始形式的维摩示疾图，与文殊变画在一壁。到北魏晚期，在云冈、龙门、麦积山等石窟里都有了形式不同的维摩变。特别是麦积山石窟的维摩变，

---

〔1〕李其琼：《莫高窟壁画艺术·隋代》，甘肃人民出版社1986年版。

已发展成场面大、人物众多的通壁结构。这说明北魏晚期以后，尤其隋唐时代，中原地区的佛教艺术加强了对西北地区的影响。

隋代的经变画有西方净土变、弥勒经变、药师经变、法华经变、维摩诘经变、阿弥陀经变以及昙花一现的福田经变，表现形式不拘一格。一般南北壁画大幅一佛二弟子诸菩萨说法图，与龛内塑像形成三铺说法图组合之布局。隋代经变画尚处在初创阶段，没有固定的格式，富于探索创新精神，大部分画在窟顶。

总之这一时期的经变画处于初创阶段，是形成敦煌佛教艺术体系的重要时期。佛经故事画有源可探，而经变画则没有前踪可鉴，纯属我国古代画师呕心沥血的创作，在壁画里营构了一个人们追求幸福生活的幻想世界。

6.1.1.4　供养人、飞天画像

隋代供养人画像继承北周传统，保持着装饰效果和程式化手法，都画于石窟下部。画像多以发愿文为中心，男女供养人分别排列两侧，一家一族成为一组；一窟之内，少则一组，多则三五组或七八组；有的绕窟一周，多达百余身。

隋代供养人画像，表现出两大特点：一是人物形象更加典型化、艺术化、自由化。如人物比例适度，面相丰腴，男供养人幞头靴袍，或襦裙大裘；女供养人头饰盘髻，削肩着小袖襦、长裙，形成与前代不同的风格。二是供养人场面更加世俗化、丰富化。供养人行列中往往出现一些比较活泼的场面，画出一些车辆、牛马和奴婢随从，有的则描绘成组的伎乐。这些形象大都不是工细之作，表现上比较自由，内容也更接近现实生活，因而有利于画师们抒发自己对生活的感受。如第 62、390 窟。隋代洞窟注重装饰性效果，这不仅表现在四壁的千佛画。四壁千佛像下方的供养人行列，体形身姿俊美匀称，服饰式样丰富整齐，线条简洁飘逸，色彩清晰明快，具有强烈的装饰意味。画工在描绘供养人形象时，选择了 3/4 侧面的角度，以利于表现体态动作和最能反映人物特征的双腿及颧颊部位的轮廓，加上男女供养人手中所持的莲花等物，既增强了礼佛行列缓缓前进的节奏感和方向感，同时使供养人行列显得更

加整齐统一，产生出更多的装饰性效果，如 305、303 窟（见图 6－2）。[1]

隋代是莫高窟绘画飞天最多的一个时代，也是莫高窟飞天种类最多、姿态最丰富的一个时代。隋窟里的飞天是敦煌飞天群中的佼佼者。隋代的飞天主要画在窟顶藻井四周、窟内上层四周和西壁佛龛内外两侧，多以群体出现。她们或者成群翩舞于龛顶，或者结队绕窟旋舞，身姿轻盈、衣带飘扬，恰似无数仙女长空舒袖。她们当中有的奏乐，有的散花……善男信女身临其境，会感到似乎从天空传来优雅的乐声、飘落下五彩缤纷的鲜花，将有神灵来迎接他们飞升理想的天国。这是古代艺术家糅合中国传统的神仙思想与佛教的净土思想而创作的一种艺术典型。



图 6－2　供养人　305 窟（隋代）

〔1〕谢生保：《敦煌供养人》，甘肃人民出版社 1995 年版。

在隋代的洞窟里，既有西域式飞天，也有中原式飞天，更多的是中西合璧式飞天。其脸型有丰圆型，也有清秀型；身材有健壮型，也有修长型，但大多数身材修长，比例适度，腰肌柔细，卓越多姿。衣冠服饰方面的特点是：有上身半裸的，也有着僧只支的；有穿无袖短裙的，也有穿长袖长裙的；有头戴宝冠的，也有头束发髻的，还有秃发僧人式的飞天。同样，飞行姿势也各种各样：有上飞的，有下飞的；有顺风横飞的，也有逆风横飞的；有单飞的，也有群飞的。但飞行的姿态已不成“U”字形，身体比较自由舒展。最具隋代风格的飞天是第427、402窟的飞天（见彩图6－3）。

从隋代的飞天壁画中可以看出，飞天的职能已由为佛陀张伞、抬花环、捧天盖的侍从变成天国中的欢乐使者，同时又从天国降入人间，进入宫廷侍奉帝王。[1] 大业十一年（617）春，隋炀帝“于观文殿前为书室十四间、窗户床褥厨幔，咸极真丽，每三间开方户，垂锦幔，上设二飞仙，户外地中施机发，帝幸书室，有宫人执香炉，前行践机，则飞仙下，收幔而上，户扉及厨扉皆自启，帝出，则垂闭复故。”由此看出，飞天的神性冲淡，增添了生活的情趣。从总体上说，隋代飞天是处在交流、融合、探索、创新的时期，总的趋势是向着中国化的方向发展，为唐代飞天的完全中国化奠定了基础。[2]

6.1.1.5　图案装饰

隋代的图案装饰在北朝图案旧底上，进一步吸取中原汉传统文化与新来的西亚风格艺术，绘制出崭新图案。内容丰富，形式多样，制作精美，形象纤细秀丽，性格自由活泼，各窟图案不见依样仿制抄袭，很有生气。[3] 装饰纹样主要有莲荷纹、忍冬纹、云气纹、火焰纹、水波纹、兽面纹、联珠纹、三兔纹、狮凤纹、飞马纹、狩猎纹以及化生童子、飞天伎乐等，内容别开生面，风格俊逸飘洒，绚丽夺目。例如427窟菩萨身上的棱格狮凤纹织锦图案，纹样富丽典雅，既有西亚的风格，也有中国传统

---

〔1〕段文杰：《敦煌艺术论文集》，甘肃人民出版社1994年版。

〔2〕谢生保：《敦煌飞天》，甘肃人民出版社1995年版。

〔3〕关友惠：《敦煌图案》，甘肃人民美术出版社1996年版。

的特点，是丝绸之路上的丝绸交易在敦煌艺术上的反映。

三兔纹是隋代藻井图案的新纹样。如第 407 窟，画工巧妙地利用三只兔耳组成的三角形，画出莲花中三兔盘旋追逐的图案。忍冬纹已从早期茁壮、质朴的形态，逐渐变得飘逸秀美。[1] 如第 407 窟主尊背光上用线描组成的自由忍冬兽头纹，是隋代引进外来式样的创新之作，它以鼠、兔的头作为图案的中心，身躯化为忍冬，大胆地把动物和植物的形象融合在一起（见图 6－4）。

服饰图案也是隋代新开拓的装饰艺术领域。早期塑像和画像的衣饰花纹极为简略，隋代则日益丰富华丽。如第 427 等窟的佛、菩萨造像所着菱形联珠狮凤纹锦的僧只支和菱格织金锦裙，皆描画精细。还有 420 窟菩萨所着的圆环联珠狩猎纹锦裙（见图 6－5）[2]。这一类波斯绫锦装饰花纹的出现，与隋王朝经营西域，打通丝绸之路，开展中西文

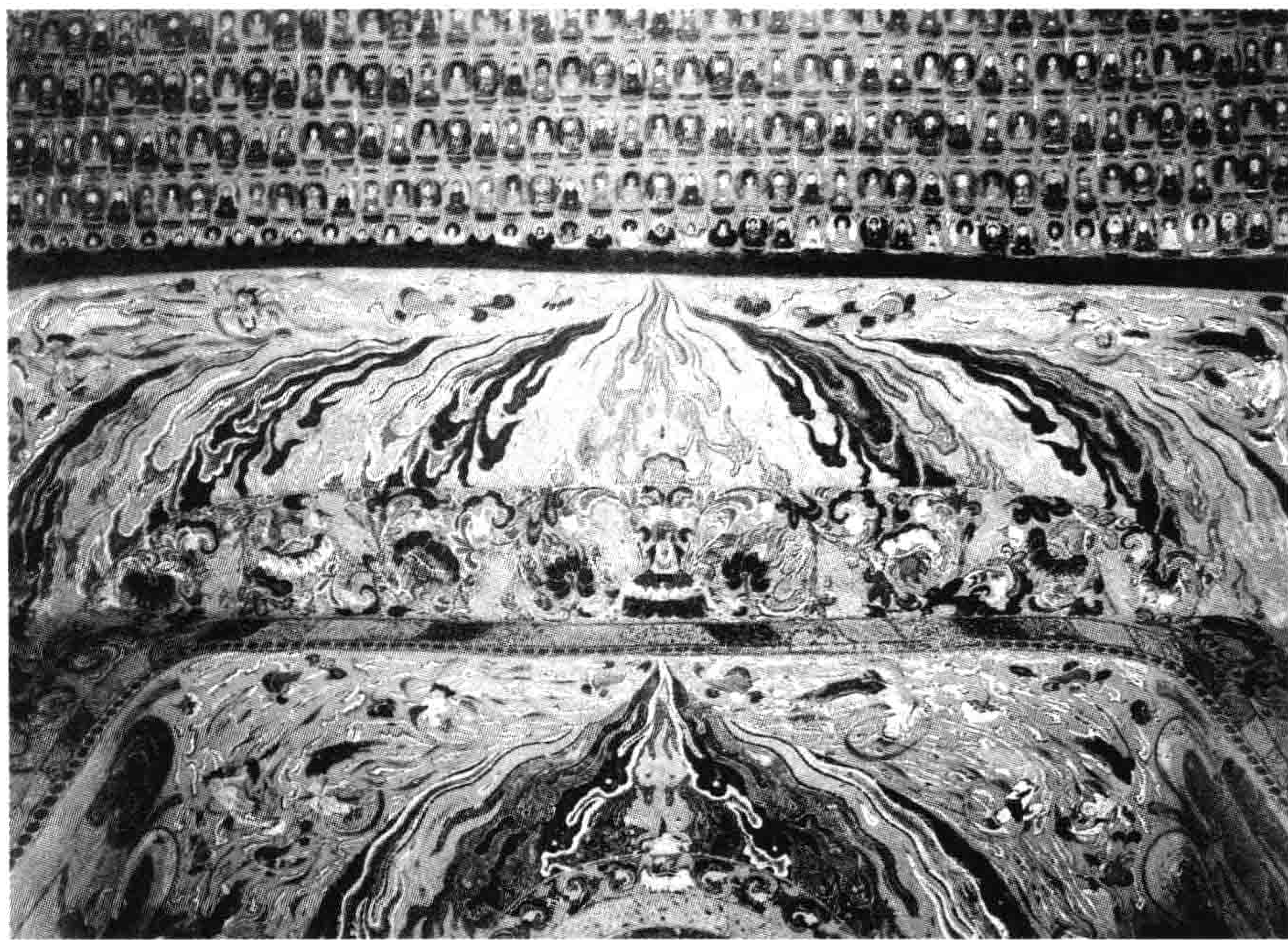


图 6－4　主尊背光　407 窟（隋代）

〔1〕欧阳琳：《莫高窟壁画图案》，甘肃人民出版社 1986 年版。

〔2〕图引自《中国石窟・敦煌莫高窟》（二），文物出版社 1984 年版。



图 6－5　圆形联珠狩猎纹　420 窟(隋代)

化交流有密切的关系。

总的说来,隋代壁画内容丰富,形式新颖,已经进入了一个生机勃勃的融合中西的新阶段。隋代匠师已经善于在中国民族遗产的基础上,融合外国的新机,使图案纹饰新颖、结构严谨、线描潇洒、色彩绚烂、别开生面,成为敦煌图案艺术发展中一个重要的历史阶段。

6.1.2　具有敦煌特色和民族风格的隋代壁画

隋代壁画在北周壁画融汇中西的基础上又有新的发展,既接受了中原艺术的题材和风格,又接受了西方艺术的新影响,特别是波斯纹样。在中国壁画的创作方法和表现技法基础上,还吸收了从西域传来的技法,融合中西于一炉,逐步形成了具有敦煌特色和民族风格的隋代壁画。

在隋代有两种不同的画风:一种自北周逐渐演变而来,"笔才一二,像已应焉",造型简练,线描精炼,赋彩单纯,晕染浅淡,人物神情庄

静娴雅，这就是张远彦所谓的"迹简意淡而雅正"的疏体，从开皇到大业一脉相承，形成了隋代壁画的一种特色。疏体作画时先作整体设计，安排各种画的部位，然后以土红在粉壁上弹线起稿，如说法图，定好主尊的位置后即用土红弹出纵横交错的定位线，特别是主尊的中轴线，以便画出庄严肃穆的正面形象，然后以较粗壮的土红线起稿，画稿的造型很准确。有的在土红线外沿描一道浓墨线定型，使土红线有一定晕染的效果，墨线与粉壁之间多一道赭红中间色，以增强画面的和谐感。有的起稿线也是定型线，大业时期267窟的维摩诘和文殊师利均以土红线一次完成，简练概括。人物造型"笔才一二，像已应焉"，造型的准确性，传神的深刻性，以及赋彩的简单、明快和淳朴，都继承和发扬了早期北方壁画朴实浑厚的风格。疏体的画法以简练豪放著称，以第302、276等窟为代表，先用赭红线描造型，然后赋色，笔力畅达、线条流利、色彩淳厚、质朴高雅。特别是人物脸部，薄施渲染，或留素面，由于赋彩比较单纯，至今未变颜色（见彩图6－6）。

另一种画风，人物造型和衬托人物活动的环境如楼阁院落、山峦树木、流泉动物等等，都刻画得细腻真实，色彩鲜丽，晕染层次多而浓重，这就是张远彦所谓的"细密精制而臻密"的密体，是当时的名画家展子虔、郑法士一派的风格。这种画风，在开皇后期便出现在427、419、420等故事画中。如须达拏本生，情节丰富、人物众多、布局紧密，以殿堂、宅院、楼阁、回廊等建筑物为画面的主体，穿插着山林树木、流泉塘池、飞禽走兽，形成了一片辽阔而幽深的自然环境。人物就活动在这个特定的环境中，满壁人与山泉、柳树、狮、虎、麋鹿同在一起，形成了佛教所追求的众生和谐的境界。如第419窟顶部的法华经变，场面十分宏伟，图中楼阁耸峙、曲廊蜿蜒、殿宇相接，更有山峦起伏、树木掩映、细流潺潺，人物鸟兽活动于期间，演出一幕幕饱含寓意的场景。第419窟绘萨埵饲虎图，山林峡谷间的景色描绘独具匠心，萨埵兄弟射靶、驰马和野兽逃逸的情景细致生动。画面虽已变色，但神采犹在。密体以精密细致见长，它对佛、菩萨等神灵形象的描绘，造型真实、线描精细、装饰繁复、色彩绚丽。菩萨的宝冠，环钏多以金饰；身披波斯天衣，精致富丽，

与疏体形成两种不同的审美情趣(见彩图6-7)。

总而言之,无论是疏体还是密体,都受到中原画风的影响。这两派风格至唐初融合为一,是唐代壁画发展的基础。总的说来,隋代艺术在人物造型和技法上有不同于前代的艺术特色。

6.1.2.1 人物造型逐步世俗化

隋代壁画不断地提高了现实与想象相结合的创作方法,在人物造型上向写实迈进了一大步。人体比例接近真人,但这不是形式上的比例匀称,而是对人体构造、生理规律的理解和艺术掌握,如人物面相的中国化、肌肉内在的坚实感、关节转动的自然感、手指纤巧灵活的真实感,为人体美的表现注入了内在的生命力,已经达到了中原画家"动笔形似,画外有情"的境地。例如北周时代出现的头大、腿短、比例不对称的现象,到隋末逐渐消失。人物造型多种多样,菩萨的脸型有方形,有长条形,有广额秀颐型;罗汉头型有扁有圆,并有汉像梵像之分。菩萨的姿态亦从呆板的双腿并立逐渐过渡到一腿微曲,把重心放在另一腿上的自然倾斜的姿态。这种优美的姿态已从早期较多地使用夸张和想象手法而逐渐趋于写实。

隋代画师已经开始典型的探索。宗教人物多属想象形象,富于异域风采,但隋代已逐步变化,佛、菩萨的庄严慈祥、温柔敦厚的共同特征,多属东方型的中国人面容和表情,而衣冠则多属外来式。隋代的菩萨,多半袒露右肩,着僧只支,腰束锦裙,衣裙上遍饰各种波斯织锦花纹,身姿微倾,呈"S"形。这里明显地保留着印度、波斯菩萨造型的影响,但是在恬静的神态中,女性化程度日益明显,中国式菩萨的模式已经逐渐形成隋代菩萨像特有的风姿。这与隋王朝经营丝路,在张掖举办27国交易会,大力促进中西文化交流是分不开的。中国式佛教人物的典型形象,大多在隋代酝酿形成。

隋代壁画无论是宗教人物还是世俗人物,都在类型性格基础上表现了个性,展示了人物的内心情思。如276窟的观音菩萨,一手持柳枝,一手提净瓶,目光下视,庄严肃穆,女性的温静中又颇有男子气概。同窟另一观音,一手提瓶,一手托钵,眼前视,嘴紧闭,含蓄地透露出内

心的愉悦之情和女性的妩媚之态。同窟的迦叶，眼微闭，嘴微张，面带笑容，开朗而憨厚；244 窟的迦叶则蹙眉张目，定睛注视，庄严肃穆。267 窟的维摩居士，纶巾羽扇，满面笑容，“如说之唇”似乎发出铿锵的语音，风神爽朗；而 420 窟的维摩居士，瘦骨嶙峋，沉着镇静，手挥鹿尾，伏案倾听。从上述数例看，同一人物在不同的画师笔下各有不同形貌和神情风采。正如北魏人所记黄花寺壁画中所说：“形本是画，画似象真，真之所云，即乃有神。”虽然这是画史上描画通神的神话，但它却说明通过真实的艺术形象，才能表现人物的生命和灵魂。所以，传神是中国古代艺术审美的最高境界。

隋代壁画继承了重形似、重想象、重神似的传统和一系列民族绘画的表现技法，使壁画具有了鲜明的民族风格。但它不是汉晋传统简单的继承，而是吸取其精华，结合现实的大胆创造，更重要的是它融合了西域民族佛教艺术和中亚、南亚、西亚，特别是波斯艺术的营养，在“统一”这个时代精神和审美时潮中，融铸而成的新的民族风格。

6.1.2.2 线描交替多样

隋代的线描，既有劲健而精细的铁线描，也孕育着豪放自由的兰叶描。土红线不仅用于起稿，也用于定型，增强了形象的色彩感。线的运用，更为简练，粗壮、遒劲而豪放。有的等身巨像，以粗壮的土红线起稿，一次定型；有的以浓墨线描眉画眼，使人物形象神采奕奕。起稿的土红线，有粗有细，有长有短，有主有辅，有虚有实，巧妙地组合成各种不同的形象。线的形态也在变化，衣纹的长线中孕育着圆润飘逸而富有变化的兰叶描。许多装饰图案，以白粉线描花纹，有的描线后再点色，土红线和白粉线在画面上发挥了不同的造型功能和审美情趣。总之，隋代壁画的线描，继承和发展了魏晋南北朝时期的线描特征，为唐代绘画和线描的变革打下了良好的基础。[1]

6.1.2.3 色彩雄浑华丽

隋代壁画在色彩上有两派：一派富丽，一派简淡。富丽者，以青绿

---

〔1〕吴荣鉴：《敦煌壁画中的线描》，载《敦煌研究》2004 第 1 期。

为主调，土红涂底，贴金晕彩，辉煌灿烂，展现了新的绚丽之美；简淡者，以土红为主调，棕绿为辅，表现了朴质浑厚之美，二者各有千秋。隋代壁画拓宽了色彩的适用范围，增加了色彩的多样性，是壁画色彩由原来的单纯化向复杂化的渐变。这种转变，使隋代壁画在色调的多样性与色彩的丰富性与和谐性方面都超过了北魏时期。这些改变是因为隋代调色法的改进，使壁画中出现了以前不曾用过的颜色，如草绿、灰绿、暗绿、金黄、粉橙、青莲、橙红，以及各种不同的灰色和复色，因为原色中并无这些颜料，必须通过几种颜料的调配才能调出该色。调色法的改进、鲜艳色种的增加、色彩领域的拓宽，是壁画色彩的发展条件。敦煌壁画自开创到隋代所画的壁画，都能保持和谐的效果，其根本原因就在黑、灰、白的作用上。善于使用调和色并充分发挥黑、灰、白的调和作用，是壁画色彩成功的基本原因。总之，这一时期的色彩由质朴趋于华丽。

6.1.2.4 晕染不断丰富创新

晕染法是表现人物形象的形体和色彩的重要方法。早期的壁画已有两种不同的晕染法。一是西域式，即以明暗法表现立体感。此法根据形体的起伏，由浅入深，层层叠染两三次，形体最突出的部分如鼻梁、眉棱、下巴、手臂图以白粉以示高光，又称凹凸法。另一种是传自中原的晕染法，主要是在形体突出部分如眼睑、鼻梁和两颊渲染以胭脂或赭红，着重表现肌肤的色泽，简单明快，既有色感，亦有立体感，这就是展子虔的色晕法。隋代逐渐将两者融为一炉，不断探索新的晕染形式。如第303、304、305窟的菩萨与供养人，即晕染了额、鼻、眼等部分，又以两竖形色块晕染脸的两颊，也就是沿用西域凹凸法晕染并结合中原传统染色法（见图6－8）[1]。这时的人物面部晕染，除千佛图像还保持北朝的小字脸形式外，一般已不用白粉点染两眼和鼻梁的高光，而这种晕染法又是天竺遗法的继续，即以肉红涂底，朱红圆圈叠染，最后以白粉涂鼻梁和眼球，变色后为黑脸白鼻梁，白眼睑，呈小字脸型。这类晕染已不多见。隋这几个洞窟中的千佛图像，面部和手部都是灰色底，淡

〔1〕图引自《中国石窟·敦煌莫高窟》（二），文物出版社1984年版。

墨粗线勾描眉目轮廓，白粉点高光，手是淡墨竖点三笔示意。隋代壁画中还有一种为中国式素面，即白粉涂底，不施晕染，如267窟的菩萨。总之，隋代画师将西域式晕染法融合于民族晕染之中，使得人物面部的红润色泽与阴阳明暗结合得更为自然，同时又创造了新的立体感表现手法。



图6-8 晕染 304窟(隋代)

6.1.2.5 构图自由和谐

隋代壁画题材新出现了经变画，如维摩诘经变、法华经变、涅槃变、药师经变、弥勒经变等新形式。这些经变的构图及表现形式各不相同：维摩诘经变突出文殊师利与维摩诘双方的辩论；涅槃变以佛的入灭为中心，铺排各种人物悲恸的情状；东方药师经变、弥勒经变、阿弥陀经变等，以中央说法的主尊及其左右大菩萨为主展开画面。构图上，有的虽与北朝说法图较接近，但已从说法图脱颖而出，表现了几种经变的简单内容。以横卷式连环画形式表现的法华经变，已不像北周和隋代初期那样拘泥于情节的连接，而是有选择地突出了重点，画面构图比较自由。壁画的布局，隋代早期承袭北朝的上中下三段式，即上段画飞天和凹凸平台，中段画千佛，下段画供养人、药叉及三角形垂帐纹，或画供养菩萨，故事画和经变画均作横卷式连环画。发展到后来，壁画的布局多做上、下两段安排。经变、说法、菩萨、天王等各项内容，都安排在上段，下段画供养人和药叉，壁画上段画飞天和凹凸平台的洞窟已经很少。窟顶多画千佛，有的

则在覆斗顶四披象征性地绘几个大的千佛，还有的在覆斗顶藻井四周绘飞天，经变画已经很少绘于窟顶。总之，窟顶绘千佛，壁面分上下两段，其中占大部分壁面的上段画整铺大说法图，正龛两侧画单身菩萨，这样的布局与初唐已相当接近。

隋代壁画不仅注意装饰性，同时还尽可能避免单调和重复。如303窟中心塔柱东、南、北向龛的龛楣显然是莲花图案，但在造型上均有所变化，而西向龛龛楣又改以火焰纹饰之。纵观四龛龛楣中的莲花或火焰纹图案，在造型和色彩上都具有对称中求不对称的特征，可见，他们在尽力避免单调的重复，刻意追求一种活泼、开放的情调。总之，隋代经变画的构图及其表现的内容，已初具唐代经变画的基本特征。

隋代的壁画无论在内容上还是表现技法上，都有大规模的变革和创新，这些有益的探索，无疑为灿烂唐画的形成，奠定了坚实的基础。[1] 显然，在莫高窟艺术历史上，隋代是变革的活跃时期。国家的统一、经济的发展、中西交往的频繁等有利条件，使眼界大开的莫高窟隋代艺术充满活力。从题材内容到艺术表现，隋代敦煌艺术虽然历时短暂，但却给人一种生气勃勃的感觉，尤其是那些可贵的探索，如经变画新题材的引进，经变画形式创新的尝试，晕染技法的发展，扩大装饰图案的使用范围，使彩塑、壁画有所增色。当然，这是与隋王朝处于封建社会上升时期，封建经济实力空前雄厚，最高统治集团“慨然慕秦皇汉武之功，甘心将通西域”的勃勃雄心相适应的。具体表现就是它走出了北朝时期以故事画为主题的“悲惨世界”，渐入唐代以大幅经变画为主题的虚幻佛国；它终结了北朝时期那种神秘而又夸张的格调，开创了唐代朴达而又写实的新风格的先声；它吸收了外来影响的各种因素，引导到唐代完全中国化的新时期。总之，它在敦煌艺术发展的1000多年的历史长河中，完成了承前启后、继往开来的历史使命。

---

〔1〕胡同庆：《试析敦煌隋初壁画的艺术特色》，载《敦煌学辑刊》1998年第2期。

6.2 极盛阶段的唐代壁画艺术

公元618年隋炀帝被杀，李渊自立为帝，国号唐，重新统一了中国。公元627年唐太宗李世民即位后，鉴于隋朝由于暴政引起农民大起义而导致急骤灭亡的教训，不得不在政治、经济、军事和文化等方面进行改革，使阶级矛盾渐趋缓和，社会生产力得以恢复和发展，同时在国内加强与各民族的联系，在国外与许多国家频繁交往，各种因素促使唐代产生了灿烂辉煌的封建文化，佛教艺术也是其中的一个部分。[1]

由于隋帝杨坚、杨广极力弘扬佛教，全国诸州佛事活动十分兴盛。到了唐代，尽管武德年间太史令傅奕坚决反佛，高祖下诏沙汰僧道，然而自贞观至长安的70余年中，太宗造寺为皇太子、诸王、皇后、六宫妃主受戒，两次下诏全国广度僧尼。武则天时沙门薛怀义与法明等10人进《大云经》说武则天是弥勒下生，于是武则天下令天下各州置大云寺，广度僧尼，寺院浮屠遍及各地。当时佛教中具有不同特点的各个宗派相继形成，大乘思想极盛一时，特别是净土宗沙门到达长安以后，造《阿弥陀经》10万余卷，画净土变相300余壁，“满长安中并受其化”，可见佛教艺术十分兴盛。随着唐王朝进军西域，东西交通畅通，位于要道的佛教圣地敦煌必然会引进佛教艺术新题材和出现新风格。

唐代壁画在内容上有了很大的变化，人们的思想从早期修六度为主的无谓的舍身，转变为将希望寄托在下一世之上，虽然这仍是逃避现实的出世思想，但较之舍身饲虎、割肉贸鸽的苦行则大有不同了。唐朝的壁画大约有80%表现了以净土宗为内容的主题，如大壁画净土变即取材于《西方净土阿弥陀经》。这是一幅大的构图，表现佛在讲经，佛前有供台，下为听众，有乐队，有舞蹈，两旁即为经中所讲的故事；在佛讲经时配有伎乐、供养、花果、乐器并因而形成了所谓天花乱坠的伟大画面。类似这样的净土变的壁画，充满了唐代的艺术。所谓“变相”，

[1]万庚育：《莫高窟敦煌艺术·初唐》，甘肃人民出版社1986年版。

就是以图画来解释佛经，把佛经通俗化，除“图变”外，唐代还有“文变”，亦称“变文”。把佛经变为能说能唱的五言偈语，是佛经通俗化的另一办法，据说这就是中国说唱文学的起源。不论是否为事实，从唐朝起绘画向雕塑发展，变文向说唱发展，是可以看出来的。唐朝的伟大不仅因为那些艺术家们创造了艺术，而且在创作主题上由绝对消极转变为比较积极，给人以若干希望，这在封建社会的时代里，不能不算是一个进步。如七宝池中的莲花这一类的画面，在莲花中绘有一个小孩，这表明了人们“往生灵魂”的超度，不像早期和隋代的壁画那样叫人作无谓的牺牲。

表现在艺术上，唐代的敦煌壁画，极其明显地显示了绚丽灿烂、生气勃勃的光辉气氛。就佛、菩萨、天王、力士这些神祇来说，虽然某些服饰披戴仍是外来的，但形象情调全为之中国化了。[1] 造型上人体比例适度，凝练健康。菩萨的面相有方额广颐型、条长丰满型，头束高髻，戴宝冠，“素面如玉”，“长眉如鬓”，均有丰腴莹润的风貌。菩萨的姿态亦有多种：一种肢体修长亭亭玉立；另一种身姿扭曲一波三折如“S”形；在开元天宝时期，还出现了“丰腴腻体”、“曲眉丰颊”的杨贵妃型，这在供养人画像中表现得更为突出。唐代的菩萨已进一步女性化，尽管嘴唇上还画着蝌蚪式小胡子，但动态神情已并非“挺然丈夫之像”，形成了菩萨的典型形象。[2] 佛弟子也由梵僧而变为汉僧形象，从面貌、姿态、衣饰和神情等方面，都比较成熟地塑造出年龄、经历、性格各不相同的典型。[3] 佛虽然仍有胡须，但却带有中国女性庄严慈祥之态。阿难、迦叶两大弟子也是中国青年与老人的形象。天王力士更是中国武士写真，而且这些人物都是有典型性格的。

唐代敦煌壁画，线描造型疏密有致、柔中有刚，落笔、行笔、收笔都有粗细的变化，绘画气势宏大、构思巧妙，运用高染低晕的设色技法，造成形象和情感内外结合的艺术特点，将外来艺术兼收并蓄，呈现出中国

---

〔1〕李浴：《简谈敦煌壁画的艺术本质及其现实意义》，载《美苑》1983年第3期。

〔2〕谢生保、马玉华：《敦煌菩萨》，甘肃人民美术出版社1996年版。

〔3〕段文杰：《略论敦煌壁画的风格特点和艺术成就》，载《敦煌研究》1982年第2期。

画及敦煌壁画线描发展变革的时代特征。[1] 由于塑造人物的艺术语言——色与线的运用越来越纯熟和精炼，在人物造型上极尽“穷神尽变”之能事，突破了类型性格的程式，逐渐注意到在人物的行、住、坐、卧、举止言谈中展示人的心灵境界，从面部、眼神、姿态、人物之间的相互关系、人物与环境的关系、局部情节与主体人物的关系等种种方面，表现人物发自心灵的神采风情，塑造了大量富有艺术生命的人物形象和引人入胜的艺术境界，创造了中国式的写实风格。在主体画上是各种经变及佛教史迹等故事都已出现，从而也将当时所见各种自然景物如山林苑囿、宫殿城池，各式各样、各行各业的社会生活等等都大量描绘了出来，而且手法之写实、自由、纯熟之程度，都达到了前所未有的高度，其中华情调与圆润生气全脱过去异域生硬、阴暗之趣。赋色以浓丽渲染，平静之中有立体感，这种染法已不同于过去浓淡色条并列的凹凸法。在线描上，已形成了兰叶描。诸如起稿线、定型线、提神线等，笔力雄健，富有生气，并随着人物形象的不同而随机应变；还注意了用线的主辅、疏密、虚实、浓淡关系，以及运笔中抑扬顿挫的节奏和韵律。加上金碧辉煌、绚丽夺目的色彩，特别是富有立体感的新的晕染法，使菩萨、天王、佛弟子等形象，具有圆浑、真实的立体感。整个构图不断创新，打破了人大于山、水不容泛的格局，严谨统一，远近分明，衬景也极生动有致，形成了一个主次分明完整的画面，并以鸟瞰式或散点式的透视，营构了多种多样气势磅礴的巨型经变，开拓了意境创造的新领域。[2]

根据各个时代艺术风格的差异以及敦煌在唐代历史上的特殊情况，把敦煌唐代艺术分为初唐、盛唐、中唐、晚唐 4 个时期。在唐代近 300 年的敦煌画上，有初唐的伟昂、盛唐的典雅、中唐的壮穆、晚唐的纤丽之区别，但总的说来还是富丽堂皇。下面就各个时期不同的艺术风格论述唐代敦煌壁画艺术。

6.2.1 雄伟壮丽的初唐壁画艺术

618—704 年（长安四年），是莫高窟佛教艺术的初唐时期，现存洞

---

〔1〕吴荣鉴：《敦煌壁画中的线描》，载《敦煌研究》2004 第 1 期。

〔2〕段文杰：《略论敦煌壁画的风格特点和艺术成就》，载《敦煌研究》1982 年第 2 期。

窟44个。历时近300年的唐王朝,初唐86年时间是最富有生命力的上升时期。胸怀雄心壮志的唐太宗李世民,吸取了隋朝灭亡的历史教训,考虑到人民疾苦而励精图治,采取了一系列的改革措施:轻徭役、薄赋税、行均田、勤农桑;选用廉吏,广开言路;破除"贵中华,贱夷狄"的民族政策,吸收各族首领及有战功者入仕长安。据历史记载,当时不列朝廷的各民族官员,"五品以上百余人"。正月初一朝贺皇帝者"常数百千人",因而取得了"四海宁一"的大好局面。同时,重新打开了西域通道,丝绸之路上"伊吾之右,波斯以东,商旅相继,职贡不绝",大大促进了中西文化交流,从而使唐王朝走上了繁荣富强之路。由于贞观之治,一个统一的多民族的封建帝国崛起于东方,为整个唐王朝奠定了坚实的基础,这就是唐代敦煌石窟艺术昌盛繁荣的内在基因。

6.2.1.1　充满希望的壁画内容

敦煌艺术进入唐代,壁画内容发生了很大的变化,从早期的修六度为主的无谓的舍身转向将希望寄托于下一代身上。初唐壁画以6类不同题材的壁画组成一个个立体的佛国世界,内容非常丰富。

6.2.1.1.1　故事画

随着大乘佛教在全国流行,歌颂释迦牟尼前生善行,宣扬累世修行才能成佛的本生故事和度化众生的因缘故事的独立画面逐渐消失,只剩下描写释迦牟尼事迹的佛传故事画中最具有代表性的两个场面——乘象入胎和夜半逾城。这一题材,从北魏一直流传到初唐。乘象入胎表现护明菩萨乘六牙白象自兜率天宫下降人间。上有天女散花,身后有天人奏乐,下有天人承托莲花,飞翔空中。白象的长牙上立着汉装舞女,轻歌曼舞,悠然自得。夜半逾城描写悉达多太子逃宫出家,太子头戴印度式三珠宝冠,身着汉式大袖长袍,乘白马夜半逾城。四天人捧马脚,飞腾出宫,侍从车匿亦着汉装,随侍马后。这一题材,从印度经西域传入敦煌,一开始即为一对独立画面,画于帐门两侧,历代相承。人物形象和画面结构,随时代而变化,至初唐出现了将分离的画面汇合在一起的统一的结构。未入胎的菩萨,已与出生的太子,同在一个空间。天乐自鸣,天女歌舞,天花乱坠,彩云飞扬,一片迷迷茫茫无穷无尽的太

空,幻现了一种神秘而又欢乐的境界。

6.2.1.1.2　尊像画

尊像画主要表现佛陀说法场面。各窟正龛都有塑绘结合的说法相,除佛陀外,还有弟子、菩萨、天王、力士、乐神、歌神等八部圣众,这就是控制全窟或者控制佛国世界的统治层的象征。在说法像的两侧,鹿头梵志手托骷髅,表示其能敲鼓测病;婆薮仙手执一鸟,表示其主张杀生啖肉。他们都是佛陀辩论中的手下败将,他们的尴尬神态正好衬托出佛陀胜利时的庄严得意。

这一时期的佛像有释迦牟尼、弥勒佛、药师佛、释迦多宝并坐像以及三佛、七佛、十方诸佛、千佛等多种形象,是佛教最高的神。行住坐卧"四威仪",多有固定格式。因此多模仿西域形制,正襟危坐,庄严肃穆。佛像的外貌特征、内在精神则随国家民族和时代而变化。北朝佛像多面带微笑,超然出世,而初唐的佛像已成为关心世事的庄严帝王之像。菩萨,早期多在法会的群体中存在,唐初独立的菩萨像开始出现,常见的有观音、势至、文殊、普贤等,形象生动,富于人情味。佛菩萨像多为修功德而作,《法华经》里说:"彩画作佛像,百福庄严相,自作使人作,皆以成佛道。"

6.2.1.1.3　经变画

初唐壁画以经变画为主题,经变画又以描写极乐世界为重点,在不断深入的探索中创造了容纳佛经中繁复内容的新结构、新形式,发展了中原大乘经变的创造精神。唐初流行的经变画主要有:阿弥陀经变、维摩诘经变、弥勒经变、观无量寿经变、法华经变、涅槃经变、宝雨经变、地狱变等,是古代匠师们以佛经为依据各骋奇思而绘制的通壁巨制,是中国佛教艺术新的创造,而且在创作中逐渐完善了经变画的模式,对邻国的佛教艺术产生了很大的影响。

阿弥陀经变描绘想象中的极乐世界,这个世界里有"七宝池、八功德水","池底纯以金沙布地,四边阶道,金、银、琉璃、玻璃合成。上有楼阁,金、银、琉璃、玻璃、砗磲、赤珠、玛瑙而严饰之"。根据这个抽象的蓝图,画师们精心营构,以平台雕栏天空水池为活动环境,以阿弥佛

陀为中心,两侧为观音、势至二菩萨,四周围绕着诸天圣众,正如变文中所说:"左右天人八部众,东西侍卫四方神。"大大小小的菩萨,三五成群,按照对称、均衡而不死板的审美原则,巧妙地将145人的巨型画面,组成向心式构图。整个画面像一座露天大舞台,佛国世界的种种欢乐景象生动地展现在观众面前。[1]

维摩诘是一个富有戏剧性的题材,从东晋顾恺之首创维摩诘像起,发展至贞观年间时已趋于成熟,形成了一定的格式。总观画面情节,维摩诘以大乘哲理和神通变化,折服了佛弟子,塑造了一个既有妻子儿女,又有田园奴婢,辩才无碍、神通广大的居士形象。画中情节神奇莫测,辩论中带有幽默诙谐嘲笑风趣,而且故事的结局往往是皆大欢喜。维摩诘经变展现了具有哲理性和含蓄性的戏剧类题材(见彩图6-9、6-10)。

弥勒变描写未来的极乐世界。初唐有两种形式:一种为弥勒上生经变,出现于隋末唐初,多画在龛顶,于一朵云彩中幻现天宫楼阁;另一种为弥勒上生下生合变,多为通壁巨制,如329窟北壁的弥勒变(见图6-11)。

法华经变是大乘教为善男信女广开方便之门的经变。如初唐331窟东壁的法华经变,内容较多,以宝塔为中心,巧妙地组合了序品、妙音菩萨品、提婆达多品的一些情节,虽没有形成内容完整的经变,却是探索中的新形式。特别是以泥壁为底色,衬托出简练生动的人物形象和明快莹洁的色调,清新绚丽而又生气勃勃的风格。

宝玉经变是武则天时期在敦煌发现的唯一一幅以伽耶山为主峰、崇山峻岭为背景的巨型经变,中心以佛陀为主,两侧侍立着阿修罗、龙天、弥勒、普贤等圣众,坐下有菩萨请教,还有东方月光天子、国王大臣,组成一个众星捧月式的向心结构。佛陀上空,漫天珠宝纷纷降落,这是宝玉经变的鲜明特征。两侧描绘了大量生动的画面,有收割、盖房、狩

---

〔1〕段文杰:《唐代前期的莫高窟艺术》,载《中国石窟·敦煌莫高窟》(三),文物出版社1984年版。

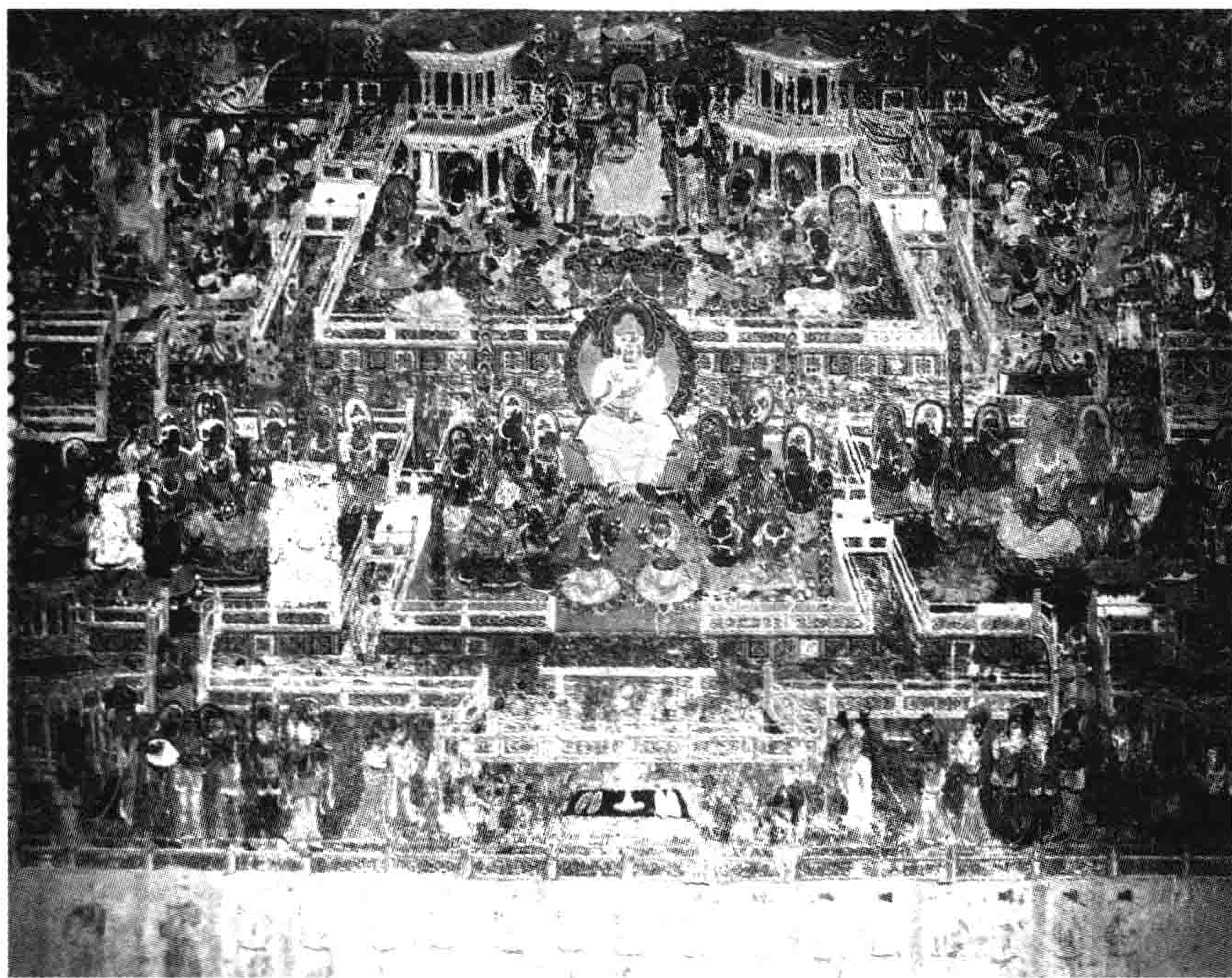


图 6－11　弥勒经变　329 窟（初唐）

猎等行会场面，也有山峦、河流、长城、关隘、城市商旅及丝绸贸易等西北风光，还有火烧、跳水、毒蛇猛兽等人间苦难，以及阎罗王、罪人等地狱景象。总之，这幅壁画表现了人间生活和佛国世界，还有地狱的恐怖，是一幅内容丰富、结构严谨的佛教宣传解脱之路的作品。

涅槃变是“涅槃为乐”的形象表现。332 窟主要表现了哀悼场面，结构自由，穿插巧妙。佛母下天的一缕云彩、送殡队伍的浩浩荡荡、山水之间的古战场，生动而又变化，没有固定的格式。特别是棺上站雄鸡，体现了乡土风俗。不守戒律的比丘手舞足蹈，以对立面作反衬，使画面平添了生活情趣，大大突破了佛经束缚。

此外还有地狱变、观无量寿变等大型经变，在此就不作一一赘述了。

6.2.1.1.4　佛教史迹画

这是中国自创的新题材，集中在323窟，包括佛教史迹故事、感应故事和戒律故事，主要有张骞出使西域、隋文帝迎昙延、阿陀晒衣石等等。这些史迹画中，每一组画都把历史人物，特别是帝王和一些历史事实与虚构的佛教神话传说结合在一起。作为历史画，虚构的情节不能代表历史，但是可以提高佛教的地位，也可使善男信女感到亲切而易于接受（见彩图6－12）。

6.2.1.1.5　供养人、飞天

唐王朝政治、经济、文化的繁荣昌盛，使得唐代的文化艺术也达到了极盛时期。这一时期敦煌石窟艺术受到中原文化艺术的直接影响，艺术水平也达到了顶峰。初唐供养人画像现存378身，其中有帝王、官吏、贵族、僧侣、妇女、奴婢和少数民族等。画像多为组像，一仆一主，三五成群。主人在前，形象较大；奴婢在后，形象较小。

初唐供养人画像随题材的扩大和大型经变画构思的发展，发生了很大的变化。首先是人物体型比隋代的供养人画像大，位置画在了两侧或东壁门两侧很醒目的地方。其次就是人物形象造型生动、丰富、优美，体态健壮、曲眉丰颊，服饰艳丽，雍容华贵，神情高雅。这从一方面体现了唐朝以丰肌肥体为美的审美习尚，另一方面反映了唐代经济繁荣，人民生活的富裕。再次就是供养人画面宏伟，比前代更富于生活气息。每幅壁面中的人物容貌神情富有个性，表明了不同地位、不同身份的人物形象。[1] 329窟中的供养人最能代表初唐的风貌。此窟中的供养人画大部分已残缺不清，东壁南侧的一身女供养人保存尚好。她头梳椎髻，面着素粉，曲眉丰颊，身穿露胸的圆领窄袖长裙，肩披罗巾，长裙没足，双膝跪坐，两手合十持莲花，自然地放在双膝上，眼睛凝视前方，一副虔诚而恬静的神情。体态优美，形象传神。可以看出唐代画师们在人物造型和艺术构思上所表现出来的求美求真的风格和成熟高超的艺术水平（见图6－13）。

---

〔1〕谢生保：《敦煌供养人》，甘肃人民出版社1995年版。

敦煌飞天是在本民族传统文化艺术的基础上，不断吸收印度飞天的成分，融合西域、中原飞天成就发展创造出来的。从十六国起，历经北凉、北魏、西魏、北周、隋代 5 个时期，仅 300 年的时间，就完成了敦煌飞天中外、东西、南北的互相交流、吸收、融合，完成了中国化历程。到了唐代，敦煌飞天进入成熟时期，艺术形象达到了最完美的阶段。这一时期的敦煌飞天已少有印度、西域飞天的风貌，是完全中国化的飞天。[1] 初唐政治的开明、经济的繁荣、文化的丰富以及国家政策的开放，表现在飞天就是具有奋发进取、豪迈有力、自由奔放、奇姿异态、变化无穷的飞动美。最能代表初唐风格特点的飞天是第 321 窟的双飞天。这两身飞天，飞翔姿态十分优美。尽管飞天面容、肉体已经变成绛黑色，但眉目轮廓、肉体姿态、衣裙彩带的线条仍十分清晰：身材修长，昂首挺胸，双腿上扬，双手散花，衣裙巾带随风舒展，由上而下，徐徐飘落，像两只空中飞游的燕子，表现出了潇洒轻盈的飞行之美（见彩图 9－15）。



图 6－13　供养人　329 窟（初唐）

〔1〕谢生保：《敦煌飞天》，甘肃人民出版社 1995 年版。

6.2.1.1.6 图案

唐代是敦煌图案发展的成熟期，内容之丰富、艺术之精致都超越了前代。初唐时期主要的图案是藻井和边饰。藻井有两种：一种是大莲花藻井，井心画一朵大莲花；井内大莲花多以桃形莲瓣纹与云头纹、叶形纹组合而成，花形呈放射状；井外边饰层次较少，纹样以卷草纹、半团花为主；多数藻井没有垂幔，形象比较单纯，重点在于对井心莲花的表现。另一种是井心画石榴葡萄纹，纹样为十字或米字形与圆环套叠格式，是初唐出现的一种新纹样藻井。[1]

从唐代起，装饰纹样的图案性增加，装饰图案与主题画之间的风格差距日益明显，装饰已从建筑发展到生活用具，如伞盖、莲座、经幢、地毯、桌围、服饰、器物等等。早期的火焰纹、忍冬纹、神怪纹、鸟兽组合纹、动植物组合纹等，均已随着时代的前进而消失，代之而起的是变形的植物纹，如莲花、葡萄、石榴及臆造的百花卷草、宝相花和团花等；规矩纹，如棱格纹、方格纹、垂角纹、圆环连珠纹等；还有织金锦纹、垂帐纹、三兔纹、云彩和飞天等组成各种装饰。图案结构严密，装饰繁复。藻井边饰的层次越来越多，花纹变形已经脱离自然形态而锐意雕琢。如莲花瓣里饰云头纹、宝相花纹，宝相花里又有莲瓣纹。这一时期图案画装饰高度发展，如 123 窟的藻井，繁复严密、浓丽典雅，俨然一顶人间织锦华盖。又如三兔藻井，以 3 只兔子组成巡回追逐的图案，并以 3 只耳朵连成三角形，看起来每只兔子都有 2 只耳朵。结构简练而自然，引人注目，耐人寻味。

初唐装饰图案，色彩丰富，变化无穷。一瓣莲花，可以叠晕 30 多层之多，工致厚重，富丽堂皇的风格已经形成，增强了装饰图案的个性——形式美。逐步与主体性、情节性壁画分道扬镳，按自身的规律，不断完善中国佛教装饰艺术的体系。

6.2.1.2 开拓创新的壁画艺术

初唐是一个伟大的变革时代，反映在壁画艺术上也是欣欣向荣、开

---

〔1〕关友惠：《敦煌图案》，甘肃人民美术出版社 1996 年版。

拓创新。唐初敦煌壁画从题材内容到表现形式,都超越了前代,主要表现在人物的写实性与线条的变化性方面。

6.2.1.2.1　人物的写实性

初唐人物画在构图上不断创新,打破了中国传统绘画那种人大于山、水不容泛[1]的格局,以散点透视画法营造了气势磅礴、题材多样的经变画,寓装饰性于空间感之中,画面内容丰富、结构复杂,人与景物的关系也逐步合理,开拓了佛教人物画创作的新领域。在人物造型上,写实性不断提高,要求"动笔形似"、比例适度、动态自然。人物面相由清秀逐渐趋向丰腴、结实,颌下加三级,体魄健壮,神情庄静。无论是佛、菩萨、梵天、天王、力士,还是比丘、仆役、平民、胡商、婆罗门等,从衣着服饰到行坐举止的刻画,无不以现实人物的形、神为蓝本,有的在面部五官上表现人物的个性,有的在动作、姿态之间彼此互相呼应以传神,因此人物造型具有现实生活中人物的真实感和世俗化的特点。[2] 特别明显的变化是壁画中比比皆是的菩萨已完全女性化了。菩萨是壁画中最广泛的题材,但神是人的升华,在塑造菩萨形象时,往往赋予超人的特征,如双手过膝,两耳垂肩,眉间白毫,胸前万字,手有幔网等所谓三十二相、八十种好。菩萨冠发衣饰多为外来式,如曲发披肩,上身半裸,头戴三珠冠或日月冠,斜挎天衣,肩披大巾,腰束罗裙,璎珞环钏,锦绣严身。菩萨的女性化在不断地加强,尽管有些菩萨嘴角上画着蝌蚪式的小胡子,但其面貌、姿态、衣饰、神情多属女性,赋予菩萨女性美,使其具有温柔敦厚娴雅婉丽的容貌和性格。

中国绘画两千多年的历史,都以传神为创作、欣赏和评价作品的最高标准。唐代则更强调以形写神、形神兼备。画史上对初唐画家有许多评论和赞誉如"风采不凡"、"深有气韵"、"神采如生"等等,可见气韵精神,既是唐代绘画也是敦煌壁画追求的最高审美要求。敦煌壁画

---

〔1〕〔唐〕张彦远:《历代名画记》,人民美术出版社 1963 年版。

〔2〕段文杰:《唐代前期的莫高窟艺术》,载《中国石窟·敦煌莫高窟》(三),文物出版社 1984 年版。

以人物为主体，主要塑造神灵形象，经过隋代[1]多年探索，各种神灵的形貌动态、个性神情，均已逐渐典型化。不同的神有不同的身份地位和神情风貌。按佛经讲：佛、菩萨心怀仁慈，普济众生，因而在外貌形态、内心情思的表现上，都应体现肃穆、庄静、慈爱、温婉；天王力士，护法之神，则应身材魁梧，威武有力。表现手法上，也随典型化而出现各种程式，但程式化不是公式化，而是把美的形象凝固下来，并在显示内心性格中表现微妙的特征和变化。如菩萨多表现在沉静中的思维，即禅思一心、禅悦为乐的寂静心境。但由于画师们匠心营构，出现了多种多样的思维形象。

6.2.1.2.2　线描的变化性

初唐时期的线描已经由隋代比较粗壮自由的铁线描逐渐形成兰叶线描，主要用于衣纹、飘带，配合色的晕染，更能体现丝织品的质感。初唐线描变化多样，从线的功能上说，有起稿线、定型线、提神线和装饰线。武德初年继承隋代传统，以土红线起稿，但画稿已是一幅完整的白画。线描自由奔放，富于动感。赋彩后再以深墨线定型，赋予人物形象以艺术生命。贞观以来多用淡墨线起稿，上色后以深墨线定型。关键部位如眼睑、眸子、嘴唇合缝及嘴角，用浓墨传神。最后，在衣裙飘带转折边缘描一道白粉线，使衣裙层次和转折关系合乎规律。有的在人物面部或衣裙的褶纹上加描一次朱线，使色彩在互相辉映中增强魅力。用多种线描塑造人物形象，从总体效果上讲会增强审美感，使壁画显得丰富、厚重和富于变化。

就线的形态讲，主要有兰叶描和铁线描。人物定型多用变化中的铁线描，它既不是刚劲如曲铁盘丝，也不是柔软如行云流水，而是有起承转合韵律和浓淡粗细变化的铁线，实际上铁线中已孕育着兰叶描的胚胎。贞观中兰叶描逐渐成熟，描线精壮、丰满、圆润、流畅而有节奏感。描线和写字一样，“贵在笔力，在乎柔中生刚”，初唐线描即体现了这一美学思想。

---

〔1〕万庚育：《莫高窟壁画艺术·初唐》，甘肃人民出版社 1986 年版。

形自线出,线与人物形象血肉相关,是否能准确地表现人物的外貌特征和内心情思,关键在线,特别是定型线。敦煌画师们深究此理,因而一线之落笔、收笔、运笔、运力、抑扬顿挫、轻重疾徐,都与画师对所表现的事物的认识与把握及其所倾注的感情和精力分不开。一句话,线描实际是艺术修养和表现技巧的高度统一。线描一般要压力大,速度快,方能流畅有利。当时的名画家范长寿作画"掣打提笔,落纸如飞",道理即在于此。220 窟《帝王图》中一位大臣的面部轮廓线和规律的停顿转折,不仅画出肌肉里面看不见的头颅,而且表现了人物的年龄和精神。又如描菩萨的额眉,落笔轻而快,中部压力大而运笔慢,收笔速而虚,这样才能画出长眉如鬓的轻快感。所谓眉间传情,全在于线描的微妙变化。净土变中横线构成的雕栏,直线构成的列柱,纵横交错,形成坚实的稳定感。宝池中平行的水纹,使人感到安静和广阔。人物和衣饰上的曲线、圆弧线,对于表现沉静、和谐、愉快的情绪和意境起了统一协调的作用(见图 6-14)[1]。

壁画的线描,由于创作过程中不断修改、完善,往往起稿线、定型线、提神线层层重叠,有的不相吻合,因而色盖线、线压色,自然形成线与色的深浅浓淡、轻重隐显、错综交织的关系,使壁画呈现朦胧、浑厚、丰富、幽深等多种情趣,可以说是一曲线的赞歌和线与色的交响乐。

6.2.1.2.3　色彩的丰富性

敦煌壁画进入唐代后,从绘画技术到色彩技法均已进入鼎盛时期。初唐时期的许多精美壁画,充分显示了我国传统绘画自开创时期的稚拙状态发展到鼎盛时期的成熟状态。唐代壁画色彩明显丰富,出现了许多新的颜色如石黄、丹黄、藤黄、靛青、朱砂、朱膘、银朱、金箔、蛤粉等 10 余种,为壁画的色彩丰富性提供了物质基础。色彩结构中丰富感的产生是有一定的条件的:色调的和谐统一,靠色种本身的色阶层次变化和冷暖差异,靠调和色的结合与搭配,靠各种复色的混合配置。这些是色彩丰富感产生的方法和法则,初唐壁画正是在这样的色彩条件下创

[1]图引自《中国石窟·敦煌莫高窟》(三),文物出版社 1987 年版。



图 6-14　帝王图　220 窟(初唐)

造出了富丽堂皇的壁画艺术。[1]

初唐壁画在处理主次关系时,在用色上采用了诸多对比手法,如色块的大小对比、聚散对比、强弱对比、浓淡对比、实虚对比、冷暖对比、疏密对比、整与碎的对比等等,这无疑是为了突出画面的整体视觉效果。例如唐代壁画大多采用白墙作底色(区别于北魏与隋代的一个明显特征),就是为了使壁画色彩的视觉明显度与颜色的深浅浓淡成正比:颜色越深越浓,越重越纯,则明显度越高;颜色越浅越淡,越轻越薄则明显度越低,视觉上产生虚幻和推后的感觉。浓重色与浅淡色的对比可以造成壁画的前后视觉空间,这种用色观念使画师们在复杂的色彩矛盾中处于主动地位,便于驾驭繁杂的构图与复杂的色彩,以保持壁画的整体效果,初唐壁画大都以这种格式来处理壁画的整体效果,如 335 窟北壁的维摩诘经变。底色对于壁画的色调统一感起着决定性的重要作

〔1〕周大正:《敦煌壁画与中国画色彩》,人民美术出版社 2000 年版。

用。初唐改变了以往以土红涂底的传统,多以石灰墙本色为底,或者在画前先用透明的茶叶汁水或黄褐色透明颜料刷底色,其色感与泥壁本色相近似。在底色上运用不同颜色,是造成色调多样化的主要因素。

此外,在勾线上也突破了黑线与淡墨线的局限,开始使用色彩线和明线,在衣服和装饰物上可以勾白线、金线和明线。勾线用色的灵活多变给壁画带来了精细而丰富的表现力,增添了金碧辉煌的色彩感。线描的色彩感加上带有色彩冷暖的渲染效果,显示出工笔重彩绘画技术的飞跃与成熟。

6.2.1.2.4　赋彩的多样性

由于大型经变的出现,壁画多变隋代的土红底色为白底色,色中出现石黄、黄丹色。赋彩的特点是:首先是传统的涂色、渲染与西域的叠晕法相结合。如平涂蔚蓝的天空、碧绿的宝池、朱色的梁柱玉栏楯、青色的屋顶;渲染人物眼睑、两颊、额纹、眼角纹、肌肉筋骨凹陷处、手脚指关节和服饰衣纹;叠晕各种装饰图案,如藻井、边饰、圆光、华盖、莲座、花砖、地毯、栏板、璎珞等。[1] 其次,对比色与调和色相结合,如人物服饰用各种对比色平涂,衣纹以同类色调渲染。最后,就是厚色与薄色相结合,如菩萨的纱裙、纱巾,或是先涂染躯体,表层以薄色敷染衣裙,点缀小花;或在重色衣裙表层轻拂一层薄色画巾带,使其呈现轻纱透体的效果。赋色方法多种多样,人物与环境有机地结合成一个整体,既有立体感、真实感,又富有装饰性。[2]

6.2.1.2.5　构图的装饰性

初唐壁画,从内容到形式都有了划时代的变化和发展,无论是洞窟形制还是彩塑壁画,大多都有周密的整体设计,突破了旧的格式,出现了新的意境。由于社会经济力量的发展,政治力量空前强大,促使敦煌艺术形成雄伟、壮丽的时代风貌。巨型佛像的出现把敦煌艺术的规模和气派推向了繁华的全盛时期,与巨型大像相配的壁画也必然从内容

---

[1]万庚育:《敦煌壁画中的技法之一——晕染》,载《敦煌研究》1988 年第 2 期。

[2]万庚育:《莫高窟壁画艺术 · 初唐》,甘肃人民出版社 1986 年版。

和形式上与其宏大规模相匹配。密体画构图形式正是配合巨像与群塑组合成宏伟壮观佛教艺术的一种壁画形式，将大量的佛经内容与众多的教派人物、繁杂的故事情节，通过大面积的壁画表现出来。220窟的维摩诘经变就是初唐巨型壁画的代表作。另外，初唐壁画在构图上除承袭隋代的主体式（说法图、药师变、阿弥陀变）、对称式（维摩诘变、乘象入胎、夜半逾城、帝释天与帝释天妃）、叙述式（本生故事）外，又出现了主体式与叙述式相混合的构图形式，如321窟的宝雨经变。宝雨经变是以佛在伽耶山说法为主体，形体较大，周围圣众较小，伽耶山两侧及下部为佛说的各种比喻，以山水为背景，有各类人物、动物、寺塔、房舍、城阙、长城等，形象更小，衬托的主体人物更为突出。初唐大型经变的构图特点是：画面人物和景物配置丰满，既注意突出主体，又注意周围相互间的对称、均衡、疏密、远近等关系，因此富有装饰性；运用散点透视与鸟瞰相结合来处理人物和景物的关系，使画面构图丰满有舒适的空间感，适宜远观和近看——远看气魄雄浑，开朗深邃，富丽堂皇；近看绘工精细，引人入胜。

唐初形成的涵盖天下的时代风格中又有多种群体风格，如疏简朴质的前期风格，同时并存的精雕细刻、灿烂辉煌的风格和笔简形具赋色清淡的风格，以及结合中西晕染而创造的新风格。由于敦煌画师的大胆吸收、精心融合，既继承了优良的民族传统，又突破了某些陈规陋习，创造了辉煌灿烂的以大唐文化为核心的民族风格，有人称为“大漠唐风”，基本上概括地道出了初唐壁画雄浑的气魄、朗丽的风采和创新精神。总之，初唐在莫高窟整个佛教艺术的历史过程中是一个飞跃时期，不论雕塑、壁画还是装饰图案，都很有成就，尽管画的是“净土世界”，实际上折光地或直接地反映着初唐这个上升的封建时代。莫高窟现存的44个初唐石窟，继承、发展了隋代传统技法，也融合了外来佛教艺术的精华，创造了具有民族特点的中国佛教艺术，为金碧辉煌的盛唐壁画奠定了坚实的基础。[1]

---

〔1〕万庚育：《莫高窟敦煌艺术·初唐》，甘肃人民出版社1986年版。

6.2.2 金碧辉煌的盛唐壁画艺术

李渊、李世民建立的大唐王朝，采取了一系列促进生产的措施，废苛政、减赋税、倡均田，大大刺激了农业、手工业和商业的发展和繁荣，中国封建社会的政治经济进入了鼎盛时期。这就是大诗人杜甫所歌颂的“稻米流脂粟米白，公私仓廪俱丰实；九州道路无豹虎，远行不劳吉日出”的“开元天宝盛世”。[1] 政治经济上的昌盛，带来了文化艺术的繁荣。盛唐是李唐王朝在文化上最有成就的时代，在诗歌、文学、音乐、舞蹈、书法、绘画、雕塑等方面，都出现了一派超越前代的表现。

在敦煌，这个盛世时代从神龙到建中初年（705—781）延续近 80 年。由于海陆交通畅通，东西交往频繁，社会风气较为开放，在中国已经发展了 5 个世纪的佛教，从内容到形式、从制度到义理，都形成了自己成熟的面貌。盛唐正是佛教发展的盛期，天下寺院无不重楼丽阁、宝塔林立、峻宇复殿、幻若神宫。人间的巨额财富掌握在寺院手里，已经形成能够左右社会、影响政治的一股势力。为了诱俗传教、广罗布施，艺术手段成为佛教传播的重要方式。当时的寺院已成为书法、壁画、雕塑、舞蹈、梵呗、俗讲、音乐、戏曲等各类艺术家的表演场所，也成为人民群众进行各类社会活动的集散地，宗教文化广泛深入地影响着人民的生活。远在西北、处于荒漠深处的莫高窟也深受中原文化艺术的影响，大造佛龛。这一时期现存的洞窟有 81 个，若以每窟东、西、南、北、顶 5 个壁面计算，大约保留了盛唐丹青近 400 壁，约占莫高窟壁画总数的 1/6。其壁画内容的丰富，技法的纯熟，色彩的富丽，境界的宏大都超过了以前的各个时代，达到了艺术的顶峰。

6.2.2.1 丰富多样的壁画内容

盛唐壁画在内容上与初唐相比没什么大的变化。

6.2.2.1.1 佛像画

此类壁画除了同塑像结合构成窟室的主体而外，还有各种的说法图。大大小小的说法图中有佛、弟子、菩萨、天王、龙王、阿修罗王、乾闼

---

[1]李振甫：《莫高窟敦煌艺术·盛唐》，甘肃人民出版社 1986 年版。

婆等诸天圣众及金刚力士。唐代单身的佛、菩萨像日渐增多，观音、大势至从经变画中独立出来。在净土思想弥漫全国的形势下，观音、势至地位渐渐显赫。正如唐文经变所咏："念观音，求势至，极乐门开随取意。一弹指顷到西方，大圣弥陀见欢喜。"观世音菩萨已成为人们在现实苦难中寻求解脱并寄托美好愿望的尊神。菩萨像中，还有新出现的文殊、普贤左右对称的画像，多绘于四壁龛外帐门两侧。第331窟中，文殊跨青狮、普贤骑白象，乘骑之下都有飞天托足、天人奏乐，自碧空飘荡而下。第172窟的文殊、普贤则腾云驾雾，飞行于江海之上，构图上已逐渐形成了以文殊、普贤为主体的天人簇拥的行进行列（见彩图6－15）。

6.2.2.1.2　经变画

经变画发展到盛唐，一个重要方面是大幅经变占据了主要壁面，其中可看到阿弥陀经变里的楼台水榭，佛在千姿百态的菩萨围绕中说法，飞天散着花，乐队琴鼓笙箫齐鸣，舞姿翩翩，池中红莲盛开、碧漪荡漾。观无量寿经变里的太子杀父王的未生怨故事，弥勒经变里的农民耕获、帝后落发出家、贵族婚礼，法华经变里的诵经、拜塔、斋僧、行医、旅行，药师经变里的受诛、火焚、水溺，观音经变里的监狱、遇劫，报恩经变里的舟楫渡海，涅槃经变里的举哀、出殡、火葬，维摩诘经变里的帝王群臣、各国各族王子，佛教史迹画里的历史人物张骞、石虎、杨坚，著名高僧佛图澄、康僧会、昙延，供养人里的晋昌郡太守兼墨离军使乐庭环和夫人太原王氏等等的肖像画。各类人物穿着不同的服饰，活动在城阁、楼殿、宅舍、庭院、塔庙等建筑和自然景物的山山水水之间，所有形象无不具体化、世俗化。

6.2.2.1.3　供养人、飞天

盛唐时期的供养人画像，艺术表现逐渐打破了千人一面的模式，愈来愈多地刻画出不同人物的特点和个性。供养人的形象，已不仅仅表达对宗教的恭敬与虔诚，还用以显示氏族门庭以及宗族的谱系。盛唐时，开始把供养人画到甬道的两侧，形象愈画愈大，都面向主室内正壁所塑主尊，手捧鲜花，虔敬供养，同时出现了与真人等大的供养人巨像。

如第130窟的都督夫人太原王氏供养人像，它是莫高窟唐代供养人画像中艺术水平最高、规模最大的一幅。这幅供养人画群像，造型真实，富于生活气息，无论是主人还是奴婢，都是峨眉丰颊，丰肌肥体的健美特征。每个人的面容神采各不相同：主人们雍容华贵，手捧香炉，或捧鲜花，合掌敬礼，流露出恭敬虔诚的心情；奴婢们有的捧琴、有的持扇、有的端净瓶、有的捧花盘，悠然自得，回头顾盼，窃窃私语，漫不经心，与主人的心情颇不相同，深刻地表现了生活的真实。整幅画像给人以健美的感受，可与唐代名画家张萱的《捣练图》和周昉的《簪花仕女图》相媲美，实是一幅形象生动、性格鲜明、生机蓬勃的唐代美人图（见图6－16）。[1]

由于大唐王朝开明的政治、强大的国力、繁荣的经济、丰富的文化、开放的国策及奋发进取的时代精神，盛唐飞天具有奋发进取、豪迈有力、自由奔放、奇姿异态、变化无穷的飞动之美。[2] 如第320窟的4身飞天画在南壁西方净土变中阿弥陀佛头顶华盖的上方。每侧2身，以对称的形式，围绕华盖，互相追逐：一个在前，扬手散花，反身回顾；一个在后，举臂紧追，前呼后应，表现出一种既奋发进取，又自由轻松的精神境界和飞行之美。飞天四周，彩云飘浮、香花纷落，既表现飞天向佛陀作供养，又表现佛国天堂的自由欢乐。飞天的肉体虽然已变黑，面容不清，但整体形象清晰，身材修长，姿态轻盈，人体比例准确，线描流畅有力，色彩艳丽丰富，是唐代飞天代表作之一。

6.2.2.1.4 装饰图案

随着洞窟形制的变化，唐代的装饰图案与石窟之间的关系，已不如前代密切。在殿堂式洞窟内，最主要的装饰是覆斗顶上的藻井，其次是边饰，同时还增加了许多与建筑无关的新的装饰，诸如华盖、莲座、幡幢、地毯和服饰花纹等。其图案纹样从前代以仙灵神异为主，演变为以植物纹样和几何纹为主，例如莲荷纹、葡萄纹、石榴纹、茶花纹、卷草纹、

[1]谢生保：《敦煌供养人》，甘肃人民出版社1995年版。

[2]谢生保：《敦煌飞天》，甘肃人民出版社1995年版。



图 6－16　都督夫人礼佛图　130 窟(盛唐)

宝相花纹、团花纹、垂角纹、化生飞天纹以及绫锦花纹等。盛唐时期,纹样的组合发展到了一个新的高峰。藻井作为窟顶部的华盖形式,其结构格式已基本定型,即由井心莲花、井外边饰和垂幔 3 个部分组成。井心莲花层次繁缛华丽,富有富贵宝相气。井外边饰纹样以卷草、团花为主,垂幔纹样简略。卷草纹变为多茎多叶,花叶首尾相连,叶纹翻转卷曲,日渐华丽。团花纹层次增多,形象丰富,有桃形莲瓣团花、多裂叶形团花、圆叶形团花以及 3 种花形混合组成的团花,这一时期是团花最为丰富的时期。发展到后期,藻井的风格发生了变化,从生动活泼、爽朗明快,转为庄重严整、浓艳富丽。第 320 窟的藻井,是开元、天宝年间的代表作,井心画团花,层层边饰疏密有致,严整而又有变化,色调热烈、

艳丽,显示了辉煌灿烂的盛唐风格,给人以庄重、稳定、严谨的感觉。[1]

6.2.2.2 精美艳丽的壁画艺术

敦煌壁画在盛唐时已经到了艺术的顶峰,体现了大唐王朝歌舞升平的社会景象。

6.2.2.2.1 人物形象现实味浓厚

由于盛唐社会比较安定,人民安居乐业、生活富裕,人物形体健壮丰润,因此这一时期壁画上的人物形象,无论是佛、菩萨还是伎乐等,一扫魏隋时代的秀骨清像、仪态潇洒的面貌,变得丰满圆润、健康壮美,现实意味较强的造型跃然于壁画上(如彩图 6-17)。正如唐人所说:"菩萨如宫娃。"经变画中,漫天雨花、伞盖如林、楼榭耸立、红莲盛开、琴鼓齐鸣、舞伎翩翩、童子嬉水,呈现出一派歌舞升平的繁华景象,与其说是天上理想的佛国世界,不如说是地上李唐王朝具体而细微的投影。供养人是敦煌壁画的重要内容之一,各阶层善男信女们出钱开凿洞窟,既为了永垂他们的功德,也要把自己的像画在洞子里。魏隋时代供养人的大小只不过几寸或尺许,而到了盛唐却出现了等身的巨像,甚至有比真身还要大的供养人群像。[2]

这一时期的人物造型不但达到适合人体结构的正确比例,而且体型健康丰润,体现了繁荣昌盛的时代精神。特别是刻画不同阶级、阶层的人物,由各自不同本质构成的风度、姿态、动作、神情都达到了以形写神、逼真纤俏的高度写实地步。如维摩诘经变中的帝王图、群臣图,弥勒经变中的剃度图(见图 6-18),观音经变中的遇盗图,佛教史迹画里的各种人物以及大批的供养人像等,都是依据现实的人物形象、衣冠制度、风俗习惯、审美观念,糅合了西域佛教绘画艺术的技法,刻画了不同阶级、阶层的人物以及他们各自不同的仪容风度和姿态。其神情刻画既依据现实又有理想的成分,既有时代风貌又含佛教精神。

由于塑造人物的艺术语言——色与线的运用越来越纯熟和精炼,

---

〔1〕关友惠:《敦煌图案》,甘肃人民美术出版社 1996 年版。

〔2〕李振甫:《莫高窟壁画艺术·盛唐》,甘肃人民出版社 1986 年版。



图6－18 剃度 445窟(盛唐)

在人物造型上极尽“穷神尽变”之能事，突破类型性格的程式，逐渐注意到在人物的行、住、坐、卧、举止言谈中展示人的心灵境界，从面部、眼神、姿态，从人物之间的相互关系、人物与环境的关系、局部情节与主体人物的关系等种种方面，表现人物发自心灵的神采风情，塑造了大量富有艺术生命的人物形象和引人入胜的艺术境界，创造了中国式的写实风格。匠师们在当时艺术表现程式化和人物性格类型化的基础上，大胆突破和创新，注意表现人物的个性，并往往在人物的行住坐卧和言谈举止中揭示其内心活动。盛唐壁画还特别注意人物之间的关系，使他们互相烘托、彼此呼应，整个画面成为有机的统一体。第130窟甬道南壁都督夫人礼佛图中，奴婢们较为活跃的姿态和各种不同的表情，对比都督夫人的肃穆、虔诚和一心供养，突出了主题。

6.2.2.2.2 线描笔力雄健

莫高窟盛唐的佛画线描，吸收了西域铁线描的长处，变得粗细相当、自如流畅。均匀细柔的佛画线描，既有兰叶描的均匀圆润，又有铁

线描的挺拔刚劲，无论是人物的外形、五官须眉、衣纹皱褶，还是山林的崇山叠峰，河池中的波澜涟漪，或是装饰图案中的藤枝蔓叶和花朵，或是建筑上“画界”的梁柱斗拱等。隋代产生的自由奔放的兰叶描至唐代大盛，45 窟南壁的观音变，即是兰叶描的典型代表。在线描上，诸如起稿线、定形线和提神线等，笔力雄健、富有生气，并随着人物形象的不同而随机变化。同时还注意了用线的主辅、粗细、疏密、虚实、浓淡、轻重关系，以及运笔中的抑扬顿挫的节奏和韵律，完全根据物象的性格种类变化使用（如图 6－19）。第 217 窟龛内的佛弟子像，不仅用粗壮劲挺的轮廓线刻画了生动的面容，而且还表现了隐藏在衣服下面的躯体。骨法用笔在盛唐又有了新的发展。总之，盛唐线描用笔均匀、一丝不苟，来龙去脉清清楚楚，显得流畅自如、雄浑匀润，有着概括性强和工整细腻等各得其妙的效果。

6.2.2.2.3　色彩绚烂华丽

盛唐壁画色彩的布局也和结构一样，采用对称的手法求得画面的



图 6－19　观音经变（部分）　45 窟（盛唐）

平衡。从色种上来看,除沿用隋、初唐原有的朱、赭、青、绿、黑、白、金色外,特别是黄色在这一时期大量使用,无疑增添了画面色调的绚烂华丽。多种方法的层层叠染,表现出多种的色度和体积感,也使画面既富于变化又和谐统一,还有富丽堂皇的艺术效果。第 172 窟是盛唐众多杰出壁画的代表,其南壁观无量寿经变图保存得完好无损。该图构图章法之周密、人物主次安排之贴切、亭台楼阁设置之合理、山水景物陪衬之巧妙、建筑透视之严谨等等,均已达到了尽善尽美的高超水平。此幅壁画以它清新淡雅的色调和柔和丰富的色彩,令观者赏心悦目。壁画用色淡雅但并不淡薄、清秀并不轻浮、单纯并不单调,主要在于墨色渲染的重要作用。墨色不仅是色彩和谐的重要因素,同时也是表现人物与景物的主要颜色。墨色渲染以它丰富的深浅层次来突出人物的主宾关系,以引起观众的首先注目;次要的陪衬人物群则隐现于浅淡的虚幻之众,表现出众多人物的丰富性与模糊感。对众多的次要陪衬人物赋以浅淡的墨色渲染,这种"轻描淡写"的用色作风,正是唐代文人画风的拿手好戏。[1]

6.2.2.2.4　晕染变化多样

这一时期的晕染除承袭初唐的艺术技法外,同时还出现了一些新的方法。一是依据形体结构深色和淡色同时晕染,在壁画地仗水分未干时一气呵成,使色彩连接自然柔和。二是先用重色按结构由浓到淡地染出体积,再在上面罩层肉色。这种方法在以后各时代普遍沿用。三是盛唐时期在画梁柱斗拱、图案及装饰品时,为了表现色彩带的层次感,显示富丽,用一种同类色由深到浅分出不同的色阶,依次画出,造成物象的立体深度感。正是这些不同的染法,使敦煌壁画由魏隋时代的朴素单纯逐渐丰富多彩起来。[2]

6.2.2.2.5　构图均衡对称

盛唐时期经变画的形式发展成熟,构图上的特点主要是满。各铺

---

〔1〕周大正:《敦煌壁画与中国画色彩》,人民美术出版社 2000 年版。

〔2〕李振甫:《莫高窟壁画艺术·盛唐》,甘肃人民出版社 1986 年版。

经变都是内容丰富、人物众多,经文所述主要场景几乎包罗已尽,这样的经变画遍布四壁以至全窟,颇给人以满目缤纷、目不暇接之感。但由于构图上的均衡与稳定,却又显得井然有序,并不使人眼花缭乱。画面上的人物和场景布局与配置,不是早期简单平列的形式,而是主、次、疏、密、聚、散变化自如,条理清晰、节奏分明。多彩多姿的佛国世界图景使观者感觉身临其境。同时,这种构图还具有强烈的装饰意味。构图上不断创新,打破了人大于山、水不容泛的格局,以鸟瞰式或散点式的透视,营构了多种多样气势磅礴的巨型经变,开拓了意境创造的新领域。

唐代是我国封建社会的鼎盛时期,随着政治、经济、文化的繁荣,丝路要道上的敦煌艺术,在风格和技法上不得不受中原文化的影响,同时又不能不受到西域和印度等地艺术的影响。事实证明,国力越强盛,经济基础越雄厚、文化越发达,在艺术上吸收外来艺术的能力就越强。莫高窟盛唐艺术之所以能发展到一个崭新的阶段,是因为吸收融合了多种艺术的有益成分。总之,盛唐时期的莫高窟壁画艺术的成就是卓越的,在莫高窟壁画史上是黄金时代。[1]

6.2.3 俊爽雅逸的中唐壁画艺术

中唐时期,是敦煌从建中二年(781)被吐蕃占领开始,到大中二年(848)张议潮起义归唐止,共68年。吐蕃统治敦煌是划分唐代河西历史的明显界限,也是唐代艺术由盛而衰的转变时期。天宝十四载(755)安史之乱,唐朝政府被迫调动河、陇的精锐部队南向以定中原。河西守备空虚,吐蕃乃乘虚而入。沙洲守军虽奋力抗战,在坚守11年后,终因寡不敌众,河西走廊全部为吐蕃所占领。吐蕃占领敦煌后,实行罢黜异端、独崇佛教的政策,所以这一时期,敦煌佛教不但没有受到打击,反而得到了支持和发展。在吐蕃王朝崇佛之风的影响下,敦煌和吐蕃本土都与中原佛教保持着一定的关系。但是这时的敦煌社会,由于长期战争的创伤和吐蕃落后统治的干扰,不能不从唐王朝盛世的最

[1]李振甫:《莫高窟壁画艺术·盛唐》,甘肃人民出版社1986年版。

高点渐降而下，莫高窟艺术也随之失去了鼎盛时期的五光十色，步上唐代后期艺术的起点。[1] 吐蕃占领敦煌之前，河西走廊战争频繁，所以天宝、开元时期有一批洞窟"开凿诱人，图素未就"[2]，成窟之后，只塑成一龛，或画成一顶，这类洞窟就有 18 个。吐蕃占领敦煌之后，社会生活相对安定，这些洞窟的壁画和塑像才逐步完成。至于吐蕃时期开建的洞窟，现存约 48 个。两类洞窟总计 66 个。吐蕃统治敦煌之后，随着政治形势的变化，石窟的形制、艺术的内容和形式，都开始出现了新的特色。

6.2.3.1　情节丰富、经变多样的壁画内容

吐蕃时期的壁画内容，与前期略同，主要有佛像画、经变画、瑞像画、供养人与飞天、装饰图案等几类。

6.2.3.1.1　佛像画

这一时期单身尊像减少，密教神像大量增加。所见题材除药师佛、四方佛、观世音、大势至、地藏菩萨等外，多为不空羂索观音、如意轮观音、千手千眼观音、千手千钵文殊等密宗图像，其造型都刻板地依照着佛经。例如，如意轮观音，戴大宝冠，六臂两足，持莲花、如意轮、念珠等等，与不空译《摄无碍经》的描写完全一致。在这些密宗图像中，出现了两种日月神。一种为画面上放两角相对作大圆轮，画天人乘五马或坐莲花，这是西方的日天、月天（见图 6－20）。另一种为须弥山下的龙王手托小圆轮，轮中画玉兔、金乌，这是我国传统的日月神。这种现象，说明了唐代佛教艺术题材在表现上仍然存在着这种中西合璧的现象。[3]

6.2.3.1.2　经变画

吐蕃占领初期，主要是补画完成图素未就的盛唐洞窟，一般仍按盛唐 1 壁 1 铺经变的格局。吐蕃中期，新的经变题材不断出现，从 1 壁 1

〔1〕李其琼：《莫高窟壁画艺术 · 中唐》，甘肃人民出版社 1986 年版。

〔2〕第 201 窟发愿文。

〔3〕段文杰：《唐代后期的莫高窟艺术》，载《中国石窟 · 敦煌莫高窟》（四）文物出版社 1987 年版。

铺增加到1壁3—4铺。中唐经变画的内容比初唐多1倍，比盛唐也多1/3。常见的经变内容有阿弥陀经变、观无量寿经变、弥勒经变、东方药师变、报恩经变、法华经变、华严经变、天请问经变、金刚经变、文殊变、普贤变和以观音、文殊为主的各种密宗图像等。其中最流行的阿弥陀经变、观无量寿经变、弥勒经变是初唐、盛唐、中唐壁画的主要内容，中唐共有66幅，比初、盛唐百余年绘成的总数还多6幅；东方药师变初、盛唐只4幅，中唐有22幅。各种密宗图像，初、盛唐仅9幅，中唐有33幅，说明莫高窟中唐时期盛行密宗图像，同中原此时密宗盛行相一致。[1] 中唐时期出现了一些新题材的经变，如天请问经变、金刚经变、报恩经变、华严经变、楞伽经变等。多种多样的经变题材，是天台宗判教后宗派林立的反应，它们适应了善男信女们不同的思想和要求，也丰富了石窟艺术的内容。



图6－20　日天　384窟（中唐）

新出现的经变中，报恩经变的内容最丰富，除了居中的序品佛说法场面和下部中间婆罗门子母乞食之外，一般都在经变四角布置恶友品、

〔1〕李其琼：《莫高窟壁画艺术·中唐》，甘肃人民出版社1986年版。

孝养品、议论品、亲近品的4个主要故事。画面上的宫室、衣冠等都是中国的式样。

金光明经变也是吐蕃时期出现的新内容之一,其结构形式与观无量寿经变相同,中为佛国法会,两侧纵列故事画。《金光明经》共有19品,其主要故事一为舍身品,内容与早期的萨埵太子本生无异;一为长者子流水品,所述流水长者子救鱼故事,在北周末隋初曾以独立的故事画形式出现于窟顶,现在这两品均以竖构图条幅形式分列经变的两侧。

《华严经》是唐代兴起的华严宗所奉持的主要经典。华严经变在吐蕃时期开始出现,经中有7处9会,计有:寂灭道场会、普光法堂会、忉利天会、夜摩天会、兜率天会、他化天会、普光法堂重会、普光法堂三会、逝多林会。这9会在画面上整齐排列成3行,都是说法场面。最下面画大海,名香水海,也就是"莲花庄严世界海"。海中一朵大莲花,海的四周云彩围绕,并有各种各样小车轮、房屋、山峦、乐器、工具等形象。总之,华严经变与天请问经变、楞伽经变等一样,多属抽象的哲学和神学概念,缺少具体的故事情节和生动的形象,因而在艺术表现上显得贫乏、形式单调。

维摩诘经变在这个时期也有所发展,除了在屏风画内增加了弟子品、方便品诸内容外,最明显的特点是维摩诘帐下的各国王子群像,画成了吐蕃赞普礼佛图。赞普戴红氈高冠,穿左衽长靿乌靴,束腰带,佩长剑。侍者张曲柄伞盖,前有奴婢燃香,后有武士随从,俨然君主。各族王子则退居次要位置,成为赞普的陪衬。这一组人物与壁画另一侧文殊座下的帝王图,形成了分庭抗礼的形式。这种形式至张议潮收复河西后消失。这种变化,正是当时河西地区的社会政治局面在宗教艺术上的直接反映。

6.2.3.1.3　瑞像图

这是中唐晚期出现的崭新题材。洞窟内正龛盝形顶的四披,原来图绘药师佛像,至开成四年(839)阴嘉政建造第231窟及第237窟时,代之以瑞像,共计37图。瑞像图的排列是有整体设计的,其中大部分来自天竺、泥婆罗、犍陀罗等外国的佛教传说。这些画像也有不少来自

于阗、张掖、酒泉等地。外国的，如鹿野苑瑞像，画佛像结跏趺坐，着通肩大衣，座下有轮形莲花，花中有佛足迹，双足均有轮相，墨书榜题“中天竺波罗奈国鹿野苑中瑞像”。天竺瑞像，画一跏坐白象，榜题为“天竺国白银弥勒像”。中天竺瑞像，为重头菩萨坐像，座前现二半身菩萨像，榜题为“中天竺摩伽陀放光瑞像”。弥勒像，画菩萨五臂，上举二臂捧日月，中二手持矩，榜题“弥勒菩萨随释迦来瑶池□”。指日月像，画一正面立佛像，右手上举，手上有日轮，中画三足鸟；左手下垂，手下有月轮，中有桂树玉兔，榜题“指日月像”(见图6-21)[1]。

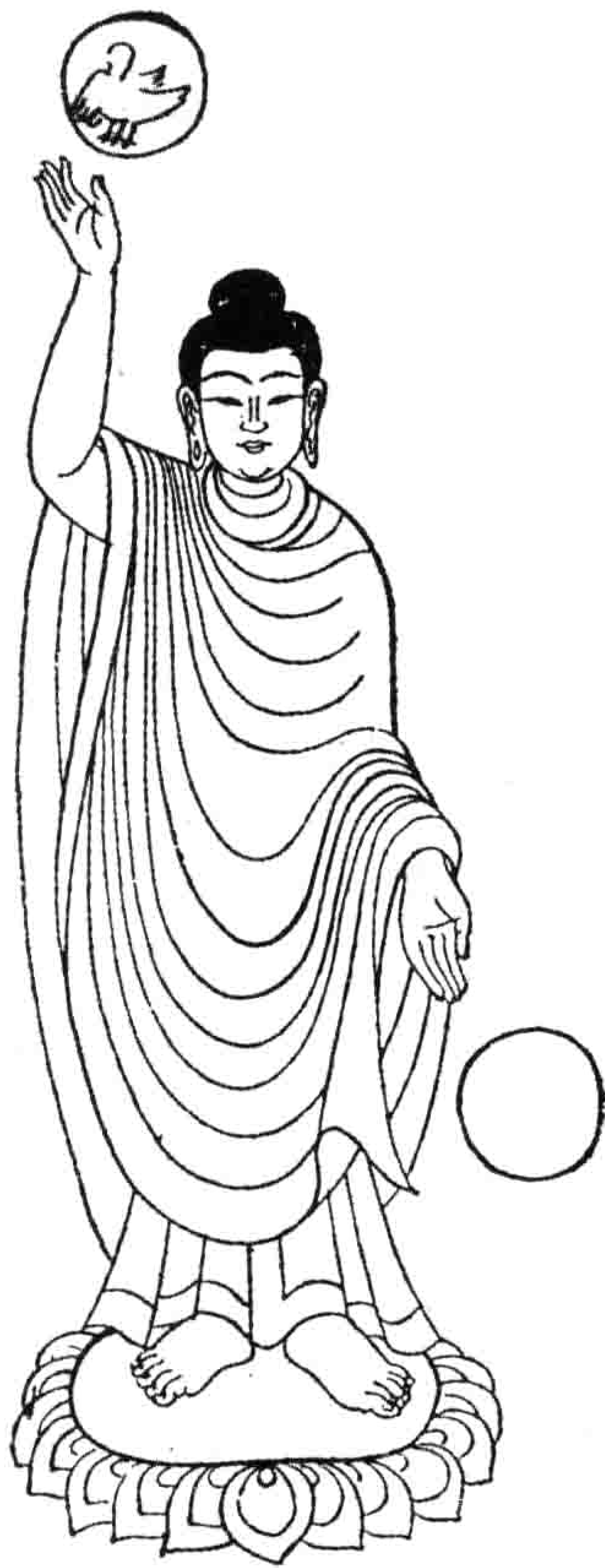


图6-21　指日月像

237窟(中唐)

有关于阗的瑞像有：于阗媲摩城中雕檀瑞像、于阗海眼寺释迦圣容、于阗坎城瑞像、于阗国舍利弗毗沙门天王决海[2]，后者画一水面，两岸有舍利弗、毗沙门各以锡杖、长枪刺海。海上莲花盛开，佛像坐莲花上浮游。上部画一城，一侧画小塔，表现佛命二弟子决海变陆于此立国、建城、造塔寺的故事。在庙会上具有连环画的情节性表现特点。有关河西的瑞像有：张掖郡佛影像、酒泉郡释迦牟尼像、番禾县圣容像等，后者即北魏高僧刘萨诃神异事迹。这种佛教瑞像形式，首先是由外国传入，与我国传统的瑞像不免有某种程度上的结

---

〔1〕图引自《中国石窟·敦煌莫高窟》(四)，文物出版社1987年版

〔2〕孙修身：《莫高窟的佛教史迹故事画》，载《中国石窟·敦煌莫高窟》(四)，文物出版社1987年版。

合,所宣传的佛教感应思想在我国广为流传。与此同时,也创造了不少中国本土的佛教瑞像,这亦是佛教从各个方面不断中国化的表现。

6.2.3.1.4 供养人、飞天

吐蕃占领初期,供养人像极少,中期逐渐增多,出现了巨大的高僧像,如158窟门侧,有高近两米的僧侣像4身,榜题"大蕃管内三学法师持钵僧宜"。僧侣画像的增大,可能与吐蕃僧侣参政、僧侣地位提高有关。晚期供养人超过盛唐,且常将窟主画像置于东壁门上,面向正龛主尊遥相礼敬,并显示窟主的特殊身份。

这一时期的供养人画像,衣冠服饰继承了盛唐风格,但已无盛唐供养人画像动人的风采。例如第159窟中的女供养人,面形椭圆,弯眉细眼,首饰简单,服饰朴素,体态已不像盛唐那样丰肌健美,光彩夺目了。吐蕃统治敦煌时期,供养人画像中出现了大量的吐蕃王公、官吏的画像。如159窟维摩诘经变中的吐蕃赞普听法供养图,吐蕃赞普戴红氈高冠,穿交领内衣,外套翻领长袖大衫,腰系革带,佩挂短刀,一手持香炉供养,形体丰腴健壮。赞普身后一侍从高挑伞盖相随,后面3人似为臣属,各持鲜花缓步而行。这些供养人画像都表现出吐蕃时期壁画的艺术特点(见彩图6-22)。[1]

唐代后期的飞天,在动势和姿态上已没有前期那种奋发进取的精神和自由欢乐的情绪。在艺术造型上,衣饰已由艳丽丰厚转为淡雅轻薄,人体已由丰满娇媚变为清瘦朴实,神态已由激愤欢乐变为平静忧思。[2] 其中,最具有代表性的是画在158窟西壁大型涅槃经变图上方的几身飞天。这几身飞天围绕涅槃经变图上层的菩提树宝盖飞翔,有的捧着花盘,有的捧着瓔珞,有的手擎香炉,有的吹奏羌笛,有的扬手散花,向佛陀作供养。但神情平静,并无欢乐之感,在庄严静穆的表情中透露出忧伤悲哀的神情,体现出一种天人共悲的宗教境界;同时,也反映出唐代后期国力衰败、国人忧思和当时吐蕃统治敦煌时官民向神佛

---

〔1〕谢生保:《敦煌供养人》,甘肃人民出版社1995年版。

〔2〕谢生保:《敦煌飞天》,甘肃人民出版社1995年版。

祈愿回归大唐的情绪。

6.2.3.1.5　装饰图案

吐蕃时期,是继盛唐图案之后向前发展的又一高峰。在经变画大量增加的情况下,洞窟内部的整体布局愈显重要,逐步形成了以边饰组成窟内的框架结构,并镶饰各铺经变,使其排列有序的做法,其整体效果具有均衡齐整、统一和谐的美。洞窟内装饰的中心仍是藻井,其次是背光和龛顶平棋等。在龛内出现屏风画以后,塑像的背光、头光便逐渐消失。

装饰纹样与前期略有不同,主要有:莲荷纹、回纹、菱纹、方胜纹、云头纹、垂角纹、圆环连珠纹等等。特别是衣饰上的各种丝织纹和缬染纹,丰富多彩,绘染精湛,为唐代后期的装饰图案增添了新的光彩。唐代后期藻井结构严谨,各种边饰多达10余层。方井中多置有如旋转着的卷瓣莲花,画中出蹲狮,大约为“优昙现狮”之意。四角有鹦鹉、孔雀和鸽子飞翔歌舞,边饰中有富于立体感的绿色回纹,打破了华盖的平面感。边饰纹样中以石榴卷草纹最为突出,其自然延展,有时长达数丈,甚至绕窟一周。它以不甚规则的单位,反复变化,组成波状起伏的运动。石榴树变形成卷草,以象征手法将石榴籽显露在皮外,叶片的舒卷像激流中的旋涡,也像天空中变幻莫测的云彩。色调清淡、淳厚、温馨,给人以抒情诗一般的美感。〔1〕

6.2.3.2　细密精致而秀丽的壁画艺术

吐蕃时期的敦煌艺术在造型、线描、赋色、构图、传神等方面有所继承又有所发展,留下了一批技艺精湛的作品。总的来看,这一时期的艺术具有鲜明的时代特色。

6.2.3.2.1　人物刻画深刻细腻

在人物刻画方面已充分掌握了骨法用笔的奥秘,注意了骨与肉的有机结合。人物面相多为统一的条丰型,菩萨已屏除了扭捏的体态,出

---

〔1〕段文杰:《唐代后期的莫高窟艺术》,载《中国石窟·敦煌莫高窟》(四),文物出版社1987年版。

现了双腿直立,腰部微扭,自然和谐的姿态,创造了丰润而娟秀的形象。人物造型之最精美者,可以说是"穷情写物"[1]、"动必依真"[2]。如158窟的涅槃变,笔力雄健、神采飞扬,突破了前期的规范,取得了新的成就。所以人物形象的风采颇有"襟怀旷达"、"神思飞扬"之感。[3]

在人物精神面貌的刻画上,某些方面也有新的发展。如第159窟西壁文殊变中的伎乐天,1组3人,拍板、弹琵琶、吹笙,各具情态。特别是吹笙的伎乐,双手捧笙,聚精会神地吹奏着,两颊鼓气的力感,刻画入微。最妙的是在长裙下翘起的脚趾头,似乎在暗中为自己的演奏踏节拍,全身都沉浸在音乐的节奏中。第159窟中维摩诘经变中弟子品"阿难乞乳",也极传神。庄门外,一位少女正在挤奶,驯良的乳牛伫立不动,翘着鼻子呼唤它的犊儿。急躁的犊儿挣扎着要去吃奶,墙根下一位少年用力制止小牛不让前去。这一场面,在矛盾冲突中深刻地揭示了乳牛和犊儿之间的亲子之情。

6.2.3.2.2　线描精细柔丽

前期气势磅礴的兰叶描,逐渐转向精细柔丽。一般先用淡墨线起稿,再赋彩,最后以浓墨线或土红线定形。运笔婉转自如,潇洒流畅。无论面庞的莹润、肌肤的细腻还是飘带的柔软,都凭借描绘物体质感的纯熟技艺而得到了充分的表现。线描造型的表现力大大提高。兰叶描勾勒的形态,粗壮者挺拔有力,精细者委婉柔丽,各极其妙。土红线作为人物的定型线已经成为吐蕃时期线描的特点。线描造型的优秀传统也得到了进一步发展,不仅保持了豪迈潇洒的兰叶描,塑造了大型的人和神的形象,而且给这类线描赋予了劲秀圆润的形态,把线描技巧推进到炉火纯青的境地。在159窟的文殊变中,在维摩诘变中的吐蕃赞普礼佛图上,都充分发挥了线描造型的功能。

6.2.3.2.3　色彩明快清雅

吐蕃统治敦煌时期,壁画在色彩上也有变化,改变了盛唐浓艳厚

---

[1][梁]钟嵘:《诗品》。

[2][南朝]姚最:《续画品并序》。

[3]张敏:《唐代佛教人物画创作研究》,淮北师范大学硕士学位论文,2010年。

重、富丽堂皇的色调,逐渐形成明快清雅的风格。色彩不如前期丰富,但有两种不同情趣的色调:一种以白壁为底,青、绿为主,色调清新淡雅;另一种以土色为底,朱稍重,色调浑厚温润。天宝年间一批未完成的洞窟,都是中唐之初完成的,大面积使用土红,或土红加黄加黑而配成不同的红色,色彩单调贫乏。后来色彩才逐渐丰富起来。在第112、159、158、154等窟,色调已是鲜丽、明快、清雅(如彩图6-23)。

6.2.3.2.4 构图严密紧凑

吐蕃占领时期,莫高窟开凿的洞窟要容纳数量猛增的经变画,必须要有一番新的安排。因此,产生了一壁分成上下两部分,上部绘经变画2—3幅,下部再分割成若干小块并列屏风画。这种布局大大容纳了经变画的内容,失去了初、盛唐时期经变画的雄浑气势,而转向工整细致,形成了结构严谨、删削繁缛晕饰的中唐艺术风格。这时无论是大至等身的巨像还是小至寸马豆人,均先在白底上用赭黑二色描绘成眉目清晰的白描画,再在线内填青、绿、黄、赭各色。有时仅填青绿,或青、绿、黄三色;有时在青绿色中加强赭色,间杂棕黑,使色调柔和。又淡染肌肤,或不加渲染,以底色代肉色在中唐壁画中日趋普遍,形成中唐壁画严谨、填色简淡的俊爽雅逸的格调。

总的说来,中唐艺术总的趋势是江河日下,已失去初、盛唐时期金碧呈辉的锐气,但在沿用日趋定形的经变布局的基础上,创新填色法,删削盛唐赋彩的繁缛作法。中唐壁画呈现出简洁、淡雅、柔和的时代风格,发扬了屏风画装饰性、灵活性的长处,增强了石窟内部的装饰效果,使敦煌艺术向世俗化、乡土化方向更迈进了一步。这些方面表明,中唐时期的莫高窟壁画在艺术成就上较之初、盛唐时期又有新的进展。从政治上讲,吐蕃占领敦煌,给敦煌社会带来了新的刺激。它一方面扰乱了敦煌地区因循旧路的步伐,另一方面在唐蕃不同的艺术规范对比中,对敦煌地方特色和乡土传统有了新的理解、新的发现、新的创造和新的成就。应该说,这是汉蕃两个兄弟民族在政治文化交流过程中共同培

育出来的艺术鲜花。[1]

6.2.4 纤细秀丽的晚唐壁画艺术

自张议潮起义到李唐最后一年60几年间(大中二年至天祐四年,即848—906)就是我们所说的晚唐时期。吐蕃统治敦煌时期,由于吐蕃奴隶主的残暴统治,给各族人民带来了深重的灾难。沙洲的百姓曾多次举行过反抗斗争。大中二年(848),张议潮趁吐蕃政治集团内讧,带领沙洲人民起义,赶走了吐蕃统治者。随后,相继收复了河西及伊西等地区,沦于吐蕃的河西大片土地和居民重归唐朝,多年受阻的丝路再度畅通。张议潮统治河西,维护国家统一,沟通中西交谈,发展农业生产。咸通七年(866)张议潮赴长安入朝,其侄张淮深继守河西,政绩也很突出。前后40年间,已接近恢复了唐代前期的繁荣局面。然而好景不长,不久即出现了这一家族内部的权力争夺。大顺元年(890),张议潮女婿索勋杀张淮深一家;乾宁元年(894),张议潮之十四女引军灭了索勋,立张议潮孙子张承奉为节度使。张承奉之时,甘州回鹘强盛,东路受阻,唐朝逐渐衰微,难于四顾。张承奉遂拥兵自重敕立金山国,号称白衣天子。张承奉为恢复昔日权势,曾屡向甘州回鹘用兵,但由于政治失策,军事失措,终败于回鹘,被迫与甘州回鹘屈结父子之国。不久,贞明五六年(919—920),张承奉卒,政权乃转向曹氏家族手中。敦煌地区的佛教,自十六国以来的数百年间,深得达官显贵的支持和各阶层的信仰。张议潮时期,张氏家族笃信佛教,尊礼名僧。汉僧慧菀、吐蕃僧法成等,都受到了优待。这一家族不仅控制了政权,同时也控制了神权。因此,晚唐短短数十年间,莫高窟建窟也多达60余窟。[2]

6.2.4.1 富于生活气息的壁画内容

张议潮时期的壁画主要有以下几类:经变画、密宗图像、瑞像图、装饰图案、供养人画像和故事画,仍以经变画为主。

---

[1]李其琼:《莫高窟壁画艺术·中唐》,甘肃人民出版社1986年版。

[2]李永宁:《莫高窟壁画艺术·晚唐》,甘肃人民出版社1986年版。

6.2.4.1.1 经变画

除继承吐蕃时期的经变外，晚唐又出现了一些新的内容，像报父母恩重经变、劳度叉斗圣变、降魔变、楞严经变、密严经变等。经变画题材日益丰富，一窟之内竟有十六七种之多。[1] 例如咸通六年(865)完成的第156窟，是张淮深为其叔父歌颂功德而建造的，在晚唐窟中具有代表性。此窟前室顶部已残，现存降魔变和报父母恩重经变，主室覆斗顶四披分别为楞伽经变、法华经变、弥勒经变、华严经变，西披帐门两侧为文殊变、普贤变，南壁为金刚经变、阿弥陀经变、思益梵天问经变，北壁为天请问经变、东方药师经变、报恩经变；东壁为金光明经变、维摩诘经变。

晚唐出现的新经变中，以劳度叉斗圣变最富有时代特点。[2] 劳度叉斗圣变经变画是始于初唐、盛行于晚唐及其以后的重要经变画之一(见图6-24)。这一经变是以《贤愚经》卷10《须达起精舍品》为依据的，以第196窟和第9窟的两幅最为完整。它是表现外道劳度叉与佛弟子舍利弗斗法的一幅故事画。画面均是同壁横幅，劳度叉与舍利弗两相对峙，分别坐在高台上，各显神通，展开斗法。劳度叉先化成一花树，舍利弗以神力作旋风，吹拔树根，倒弃于地；劳度叉又化作一巨龙，被金翅鸟啄败；再化一壮牛奔突来斗，又被一狮子王分裂食……最后劳度叉失败，五体投地，率众徒皈依佛法。这种以正(佛)压邪(外道)为内容的经变画流行于这一时期，应该说是和张议潮驱蕃归唐所引起的弃蕃拥唐社会思想相关的。

楞伽经变是以《大乘入楞伽经》为依据的，虽然经变主要讲的是哲学、神学，但在譬喻中却也有一些生动的画面。在壁画上，中心为楞伽佛会，四周围绕60多个场面。如画一屠夫，掌案卖肉，案下有狗啃骨头，以说明《断肉食品》中"将犬马人牛等肉，为求利故而鬻之，如是杂秽，云何食之"。又如画一人戴幞头着赭袍于镜前照视，以说明《集一

[1]段文杰：《唐代后期的莫高窟艺术》，载《中国石窟·敦煌莫高窟》(四)，文物出版社1987年版。

[2]阎文儒：《中晚唐的石窟艺术》，载《敦煌研究》1983年第3期。

切法品二之二》中“譬如明镜,无有分别,随顺众缘,现诸色相”。哲理和神学的抽象内容因使用比喻形式而具体化,又通过绘画加以图解,就容易被信徒所接受。



图6-24　劳度叉斗圣变　196窟(晚唐)

唐代少见的经变——降魔变,在咸通六年(865)的第156窟前室顶部出现了。构图虽与早期相似,但人物的容貌衣冠都已变化。魔王成为中原冠服的老将军,魔女都似汉族嫔妃。3魔女歌舞齐施,企图动摇释迦的情志。释迦施展神通,美女顷刻成为3个枯瘦老丑的妇人。魔王震怒,指挥部下向释迦进攻,但释迦周围有莲花护卫,兵刃不入。最后,魔王冠坠靴脱,狼狈不堪。壁画形象与《破魔变文》的描写完全吻合。[1]

晚唐经变画,内容增多了,如法华经变榜题增加到94方,维摩诘经

[1]敦煌石窟遗书P.2187,见王重民、王庆菽、向达、周一良、启功、曾毅功等编:《敦煌变文集》卷4,人民文学出版社1957年版。

变榜题增加到50余方;既增加了大量反映现实生活的场面,也增加了许多含义抽象的说法相。同时,描绘社会生活小景,是晚唐经变画一个显著的特点。如维摩诘变中有酒店、学校、农妇挤牛奶,楞伽变中有猎夫、屠户,弥勒变中有嫁娶、农耕,以及报父母恩重经变中的养儿育女之事等等,形象地记录了晚唐社会许多生活画面。

6.2.4.1.2 故事画

独立的故事画在唐代前期大乘佛教净土思想流行的百余年间一度中断,吐蕃占领之后,又以屏风画的形式再度出现,内容仅有善事太子入海、萨埵太子饲虎等两三种,且画在龛内塑像身后的龛壁上,仅仅起到补壁的作用。张议潮时期,在个别洞窟(第85窟)里出现了以《贤愚经》为依据的屏风故事画。[1]

6.2.4.1.3 密宗图像

唐朝后期,密宗图像大量出现。初唐曾出现数幅十一面观音像,后又曾以绘塑结合的方式出现于盛唐末大历十一年(776)前后的第148窟,吐蕃时期逐渐增多,张议潮统一河西之后蔚为大观。第161、54、14等窟绘满了唐密图像。这些洞窟里的千手千眼观音、千手千钵文殊、金刚杵观音、十一面观音等等形象,姿态妩媚、风格别致、内容神奇,颇具神秘感。

唐代后期的唐密尊像,造型富于舞蹈性,特别是菩萨,宝冠巍峨,璎珞严身,舞姿优美,手势灵巧,罗裙透体,天衣飘扬,体态略带妖冶。这种新的造型特点,显然包含了来自印度的影响,这与开元三大士[2]来长安传播密教,特别是与不空三藏游化河西是分不开的。

6.2.4.1.4 瑞像图

张议潮时期瑞像图继续有所发展。以前曾经出现过的佛教史迹画与瑞像结合在一起,形成了复杂的构图。这些画像大半画于甬道顶部。甬道中间的平顶画佛教史迹故事,如泥婆罗水火池、一手遮天、昆沙门

[1]段文杰:《唐代后期的莫高窟艺术》,载《中国石窟·敦煌莫高窟》(四),文物出版社1987年版。

[2]唐开元年间,印度僧人善无畏、金刚智、不空先后来到长安传播密教,人称开元三大士。

天王决海，以及西晋石佛浮江、东晋高悝得金像和晚唐新出现的牛头山等，合成一铺。两侧的斜披画单身瑞像，为数众多，排列整齐。

6.2.4.1.5 供养人画像

这一时期的供养人画像有很大的发展，这与当时豪门世族的统治是密切相关的。敦煌的张、曹、索、李等豪门贵族，互为姻亲，盘根错节，形成了一个世袭的统治集团。他们利用佛教巩固政权，同时为了宣扬祖先家族的威望，在莫高窟竞相建窟造像，实际上已经把佛窟变成了家庙。这一时期，可以说是敦煌供养人画像的高峰时期。

供养人像，往往一窟内不止一人一家，有的甚至祖宗三代、姻亲眷属都依次排列在一起，并呈现出以下特点：第一，画像高大，像列壮观。这一时期所建的洞窟，上自先祖阖家大小，下至亲戚属僚、部下女婢，按地位尊卑，全部画入供养人行列。如 138 窟甬道张承奉等画像，将张承奉夫人阴氏、媳妇、侄女、孙子，以及出家为尼的姊妹，同列一窟。随从的奴婢则形象卑小、衣饰简朴，与功德主对照之下显示尊卑贵贱之别。第二，服饰艳丽，雍容富贵。张氏归义军时期的供养人画像虽无初、盛唐时期的生动传神，缺乏性格、模式呆板，但衣冠服饰的华丽、人物姿态的娇艳，超过了盛唐和中唐。如晚唐第 9 窟张承奉功德窟中的女供养人，头饰凤冠、梳高髻，项饰宝珠，胸饰璎珞，身穿短衫落地长裙，肩披锦绣披巾，身姿娇丽，或持香炉、或捧鲜花、或双手合十做供养状，有如唐诗所咏"云鬓花颜金步摇，头上鸳鸯双翠翘"（见彩图 6－25）。第三，光宗耀祖，以画立传。张议潮时期，敦煌的豪门贵族不仅用供养人画像宣扬自己家族的威望名声，还以绘画的形式宣扬祖先的丰功伟绩，树碑立传，出现了许多出行图，如晚唐 156 窟的张议潮夫妇出行图，94 窟张淮深夫妇出行图等。这些出行图实际上也是供养人画像的形式，具有双重意义。其一，出行图中的人物向佛座做供养，因为他们的丰功伟绩和雍容富贵的生活来自于佛恩；其二，活着的后来人，向出行图中的人物做供养，因为他敬仰祖先，时时不忘祖先的功德。其中规模最大、艺术水平最高、最具有历史意义的是 156 窟南壁的张议潮统军出行图。图高 1.08 米，长 8.88 米，面积约 9.6 平方米，以横卷连环画的形式，描

绘了张议潮率领敦煌军民抗击吐蕃统治者、收复河西失地的雄壮气势和丰功伟业(见彩图16-6)。[1]

6.2.4.1.6 装饰图案

晚唐诸窟图案,基本上是中唐图案的延续。藻井图案程式化了,井心纹样仍以祥禽瑞兽莲花纹为主。外边边饰有卷草、团花、回纹,但较前简单化了。图案纹样中,卷草纹由于装饰的部位不同,也各有变化。各大型窟背屏上的凤鸟卷草纹,颇有盛、中唐之际的气势。藻井中卷草多与石榴、茶花纹相结合;经变画之间狭小的卷草纹,多无茎无花,只是叶纹自身反转卷曲连续。繁简各异,是其特征。[2]

6.2.4.2 具有鲜明世俗性的壁画艺术

由于各种原因,晚唐的艺术出现了不少与前期不同的特点。若论雄浑气魄、生气蓬勃,这一时期显然不如前期,但是后期艺术是在前期艺术的基础上发展起来的,在某些方面仍有超越前期的成就。

6.2.4.2.1 人物造型准确独到

人物造型承袭吐蕃时期余波,唯有面相丰圆而略扁。一般人物形体描绘比较准确,但缺乏生气。但是在情节安排、人物神情的描写方面,晚唐壁画更有独到之处,最具代表性的是劳度叉斗圣变。这个经变讲述了须达长者起精舍请佛讲经,引起六师外道同佛弟子舍利弗斗法的故事。在人物刻画方面,画家创造了一些生动的"人"的形象。如在大风劲吹之下,劳度叉神情紧张、悚惧惶恐、不知所措,与斗法前骄矜自负、目空一切相比,判若两人。画家还以"人"的性格塑造了劳度叉无知可笑、低能自负、蛮横粗鲁的喜剧形象。与此同时,画家以颇为诙谐的笔调,勾勒出归降后的外道:不知礼法、胡乱礼拜和剃度落发躲闪耍赖的样子。他们初次落发,手摸光头、尴尬沮丧,互指秃顶、哭笑不得的神情以及外道洗头、叉腿撅臀、粗鄙可笑的丑态等等。在紧张激烈的斗法之后,画家以如此愉快而又幽默的笔调,用喜剧性的耍赖、嘲弄,对外

---

[1]谢生保:《敦煌供养人》,甘肃人民出版社1995年版。

[2]关友惠:《敦煌图案》,甘肃人民美术出版社1996年版。

道进行并无恶意的揶揄，更是谐趣横生、余味无穷。

另外，第85窟的楞伽经变中的屠户画面（见图6－26），其中屠夫粗眉大眼，硬鬓连腮，依案割肉，状颇凶狠。肉案下活羊被缚待屠，远处一狗遥望案头，张口拖舌，垂涎三尺。其他如17窟中面丰颊润、眼灵质秀、恭顺虔诚的近侍女（见彩图10－11）；107窟蹙眉抑郁、哀愁忧伤、"愿舍贱从良"的母女画像等等，都是晚唐壁画中形神兼备的优秀之作。

6.2.4.2.2　线描工整细致

在线描方面，由于神灵形象多用土红色勾线，俗人形象常以淡墨轻描，故而前者给人以红润光彩的感觉，后者产生素面如玉的效果。在敷色涂彩上，则多以泥壁为底，色调温和、淳厚、典雅，别有风采。线描工整有余而韵致不足，但在供养人画像上，在经变中穿插的生活小景里，却出现了许多"绮罗人物"，即张萱、周昉一派的仕女，代表着晚唐壁画的时代风格。

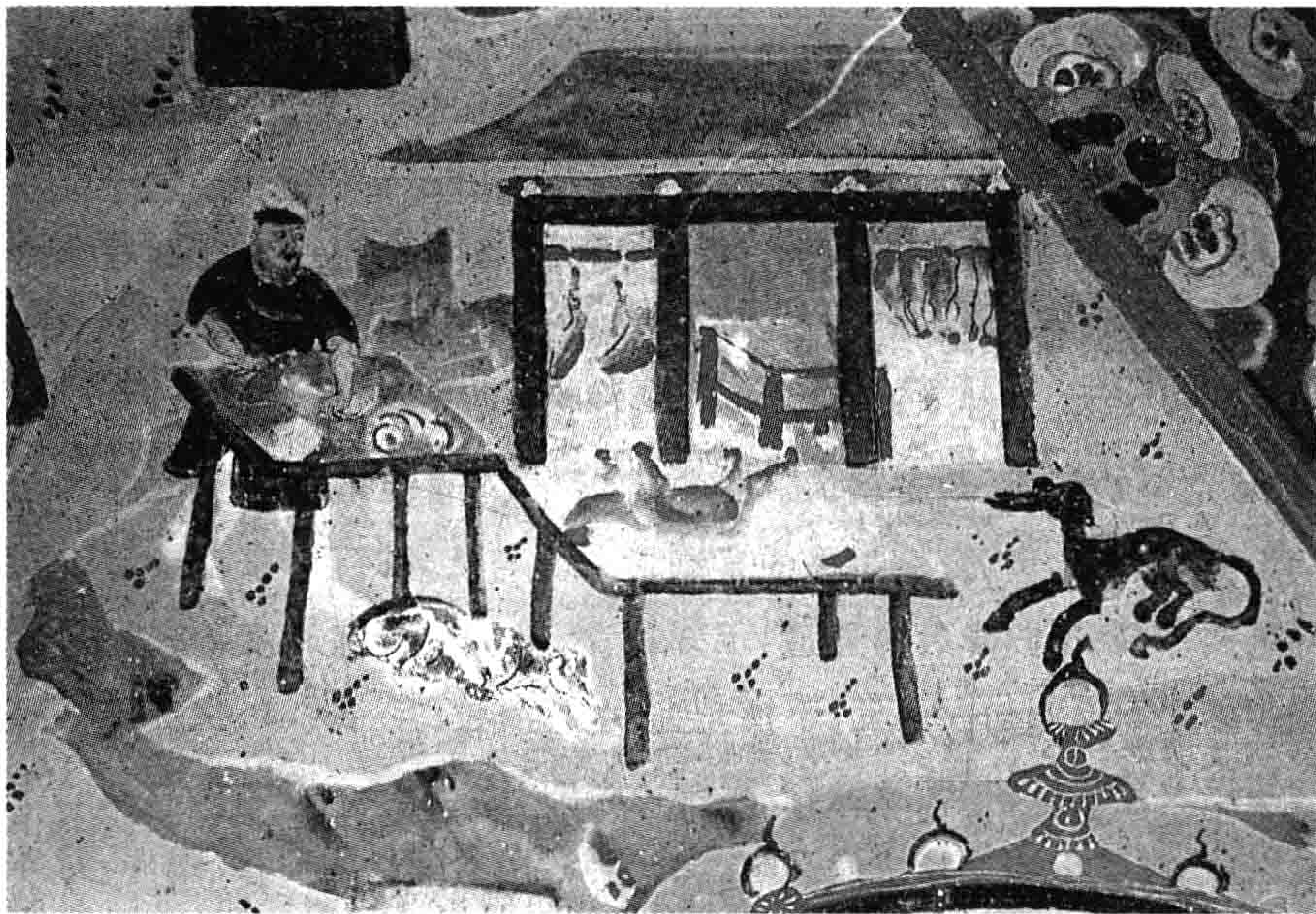


图6－26　屠户　85窟（晚唐）

6.2.4.2.3　色彩柔和温馨

晚唐时期数量众多的大型经变画的蓬勃诞生,必然造成壁画在形式、内容上的程式化、规范化和难以避免的千篇一律的模式化。尽管这些壁画在风格、趣味和绘画技术上有各自不同的特长,然而在绘画的表现语言形、色、线的运用上,也存在着良莠不齐的差别,但是像张议潮出行图这样的作品,也还是前所未有的杰作。它无论从内容上还是从构图形式、人物造型、色调结构上,都继承了初唐时期的画风而突破了程式化的规范,创造了表现现实生活题材的长卷式历史画之经典。[1]

这幅张议潮出行图的底色是以暖黄色的基调所展开的深浅层次系列,粉绿色的渲染表现出西北大地的地面特征,珍贵的冷绿色与人物车马的暖红色形成补色对比。由于采用土黄色或白土色作底色,壁画的色调又趋于柔和温馨。构成色调的基本颜色除了暖底色外,主要有表现人物车马的朱红、橘红、土红、赭石、深褐、土黄、暖粉色等组成的暖色系列,并配以少量的深蓝色与淡蓝及灰色、粉白色作点缀。在主要人物出场的地面上留出了较为醒目的暖粉色路面,以突出画面色彩的趣味中心。为突出色彩的表现作用,人物及车马仪仗等均以色块的平涂来表现。又如水彩画,其色块边沿一般不再勾线,在表现主要人物时才勾以较明显的线描。线描也并不全然用墨线,有空白线和色线。其用色、用线和人物造型风格都与初唐时323窟、220窟相似,显示出文人画风的赋色素养。如此大型的历史长卷画,在构图与色彩结构的安排上又如此周密和谐,其色彩关系井然有序、华丽丰富,显示出画师高超的色彩素养。

6.2.4.2.4　构图形象呈现程式化倾向

唐代后期,中原宗派林立的局面对敦煌石窟产生了很大的影响,表现在艺术上就是经变画的增多。在唐代后期,洞窟无论大小,都画上了各种经变,甚至难以容身的小窟也常有三四种经变。诚如《张淮深碑》中所说"参罗万象,表化迹之多门","一窟之内,宛然三界"。经变的增

[1]周大正:《敦煌壁画与中国画色彩》,人民美术出版社2000年版。

多、内容的丰富,一方面反映出更为广泛的社会生活图景,出现了许多富有生活气息的画面;另一方面,经变画的增多,往往造成画面拥塞、庞杂、零乱,并且意境表现很不丰富。经变结构的程式化也日益明显,反而不如唐代前期经变主题鲜明、结构精练、气魄雄伟。

总的看来,晚唐壁画已失去初、盛唐时期清新明朗、金碧辉煌的格调。经变画故事情节增多,画面显得琐碎、繁冗。中唐时出现的构图形象程式化、概念化的倾向继续发展。但是由于开凿了高大洞窟,出现了一些幅面开阔、气势磅礴的壁画,佛经故事画也为取悦于世俗民众,更加强了故事性、戏剧性、趣味性和娱乐性,从而创造了一些艺术性较强的壁画。晚唐画风细腻,手法写实,具有浓厚的生活气息。一些生活场景,如婚礼、战争、耕作、舞乐、杂技等十分生动,使吐蕃时期在莫高窟奠定的基本形式进一步固定下来,形成了延续200年的敦煌壁画的地方风格。纵观莫高窟晚唐艺术,虽无辉煌耀眼之壁,却不乏宏伟创新之作,神佛庄严固然不及前代,但人情物性却更胜一筹,而这也恰是晚唐壁画的精粹所在。总之,晚唐艺术规模宏伟、内容繁多,注重人物服饰、陈设器物、花花草草的描绘,生活气息比较浓厚,色调淡雅,线条纤细柔和,人物"神"的气味少了,现实感强了,给观者以可近的真实感。[1]

---

〔1〕李永宁:《莫高窟壁画艺术·晚唐》,甘肃人民出版社1986年版。

7　落霞缤纷的晚期壁画艺术

艺术作为艺术，它的价值就在于它的丰富性和多样性。

——高尔泰

敦煌莫高窟艺术的晚期，包括五代、宋、西夏、元4个时代，共约400余年，其间经历了3个不同民族的政权，社会思想及宗教信仰都发生了很大的变化，各时代的石窟艺术在内容和形式上自有不同的特点。

7.1　富于装饰性的五代壁画艺术

天祐四年（907）李唐王朝瓦解之后，中原历史进入五代时期。河西归义军节度使张承奉建立的西汉金山国不久也随之覆灭。这一时期，中原丧乱。5个王朝8家姓，14个皇帝像走马灯似的“你方唱罢我登场”。5个朝代首尾才54年，是中国历史上罕见的短命王朝。这时候的中原，战争频纷，政治黑暗，经济凋敝，民不聊生。但是，中原又是中华民族的心脏，所以当时的一些地方政权都奉中原的“五代”为正朔，人心向往着中原。然而地处河西走廊西端的瓜、沙二州，东有回鹘称雄，西有于阗强盛。沙洲长史权知归义军留后曹议金接替了张氏政权，后唐同光二年（923）曹议金正式作了归义军节度使。此后，曹氏一族世守敦煌将近140年。曹议金身经战火，目睹“金山国”的失败，乃去帝号，恢复归义军建制，改奉中原王朝正朔。曹氏政权一直与中原保持密切的联系，始终使用中原年号，保持着中原的制度和文化。同时，曹氏政权东与甘州回鹘结盟，从父子之国发展为兄弟之邦，西与于阗使者相继。曹议金娶甘州回鹘公主为妻，并将长女嫁与于阗国王李圣天

为后。这种政治性的联姻,有助于和平与安定。此外,曹氏政权与北方的辽、金,与西州回鹘亦都交往频繁,和睦相处。在曹府以及管酒户的酒账单上,均可看到于阗使、甘州使、回鹘使等等各路使者往来不绝的情况,反映了丝路畅通的局面。

曹议金掌权后,用佛教思想来麻醉群众,以利维护其统治。他把佛教视为“圣力”,认为要安定社会,必须虔诚佛理、仰仗慈门。在他的倡导下,佛教愈益兴盛,在莫高窟、榆林窟开窟造像,大事修缮。[1] 曹议金执政时,重修过 401、84、387、36、166、329、220 等窟,新建的第 98 窟是莫高窟数一数二的大窟。清泰二年(935)曹议金卒,长子元德继任,在位仅 5 年,新建 100、108 两大洞窟,重修 244、412 等窟。天福五年(940),曹元德东征回鹘,战场阵亡。弟元深继位,也在短暂的任期内新建 256、22 两窟,在 98 窟东壁涂盖新绘于阗国王李圣天及王后曹氏供养群像,并重修过 205 窟。后晋开运二年(945)三月,曹元深卒,弟元忠继位,终五代跨入北宋,统治瓜沙凉州长达 30 余年,是曹氏政权的鼎盛时期。曹元忠也像他父兄一样笃信佛教,新建第 61、第 5 两窟,扩建第 53 窟,并大肆改缩前代甬道,重修窟寺。总之,五代时期是瓜沙曹氏的兴旺时期,人力物力财力都比较雄厚,特别是在役使人力上有着不可抗拒的权利,所以莫高窟的大型洞窟有一半以上是这一时期开凿的。此外,曹氏还全面修整了窟前栈道,兴建了 11 座大型木构殿堂,就外貌来说,五代是莫高窟空前壮观的时期。

7.1.1 具有浓厚乡土情调的壁画内容

五代以后由于社会生活思想的变迁,人物佛画已不如古。山水花鸟大盛,士大夫画家逃避现实生活的思想日渐浓厚。壁画虽仍有一些新的题材,保存了一些写实手法和写实主义因素,但保守、定型、单调之趣日渐加深,真正现实主义的创新精神已很少。从其本质上说,形式主义日渐抬头,现实主义精神实质日渐衰弱。五代时期的莫高窟壁画,基本上承袭了晚唐的规范,但在内容上大大丰富了,主要有经变画、故事

---

[1]霍熙亮:《莫高窟壁画艺术·五代》,甘肃人民出版社 1986 年版。

画、供养人画像、佛教史迹故事画、佛像画及装饰图案等六大内容。除唐代的经变大部分保存外,又出现了一些很有特色的新题材,如刘萨诃和尚事迹、大型五台山图、新样文殊、八大龙王礼佛图、曹议金出行图、回鹘夫人出行图等,内容丰富,布局严谨,线描的造型颇有魄力,虽然往往失之粗糙,但仍然保持着兰叶描豪放丰润、富于变化的特点。这些壁画一般都绘制在各窟主室内的显著壁面上,以边饰为界,四壁下部,用屏风格式画本生故事、佛经故事、供养菩萨或供养人行列。

7.1.1.1　经变画

这一时期的经变画,基本上完全承袭了晚唐时期的经变画内容,但是这些经变中所描绘的各品内容及具体情节都有所增加。画院绘壁,在知画手完成壁画之后,即由知书手书写题榜。第 61 窟的法华经变,居中的序品,为释迦及圣众 80 余人的壮观说法场面,周围穿插各品情节,共约 70 个场面,计有榜书 68 条,几乎包括了《妙法莲华经》28 品中的各种内容。此外,维摩诘经变有榜书 59 条。报恩经变和华严经变,榜书也都超过了 40 条。内容增多是这一时期经变画的特点之一,另一特点是描绘的具体内容多以变文为依据。

劳度叉斗圣变是这一时期经变规模最大的一种,情节丰富,结构严密。如第 146 窟西壁的一铺,榜书多达 76 条,所表现的丰富情节,已超过了《贤愚经 · 须达起精舍品》的内容(见彩图 7 - 1)。

经变画有时画面上径直用变文作榜题,丰富多彩的佛经变相,似乎只有经过演绎和润色的变文,才能与它情致相当。但是,由于种种原因,特别是囿于画院画师们的艺术修养和创造才能,晚期经变画日益流于公式化。[1]

7.1.1.2　故事画

早期流行的故事画,敛迹 200 多年之后,在吐蕃占领时期以屏风画的形式重新在佛龛内出现,内容则仅有 3 数种。张议潮时期进一步出现了连屏式《贤愚经》故事画。曹氏画院继承这一题材,形成了空前的

---

[1]段文杰:《莫高窟晚期的艺术》,载《中国石窟 · 莫高窟》(五),文物出版社 1987 年版。

鸿篇巨制:一窟之内,独立的故事画多达30余种。这些故事画形式上与早期故事画不同,并出现了许多新的内容。例如,第98窟南壁的恒伽达出家故事,是以《贤愚经·恒伽达品》为依据的。98窟的屏风画里共画了辅相诣天祠求子;辅相子渐渐长大;恒伽达投崖,跳水;夫人沐浴,恒伽达偷衣;国王愤怒,取弓射之;国王领恒伽达至佛所出家等场面。这一题材虽见于晚唐第85窟,但此图表现更为丰富生动。

晚期的佛教故事画,除了新形式的本生、因缘故事外,值得特别提出的还有61窟的佛传故事画,在南、西、北3壁的下部,连屏33扇,共131个画面。主要有:云童子观花,燃灯佛授记,猎师误射王仙,护明菩萨降胎,摩耶夫人出游,波罗叉树下诞生,击鼓报喜诸王来贺,太子出生步步生莲,龙王喷水为太子沐浴,诸天护卫太子还宫,太子出生七日丧母,姨母养育渐渐长大,太子从师就学,太子马上练武,太子游观农务,太子树下思维,国王为太子起三时殿,宫廷歌舞娱乐太子,诸王子竞技比武,太子射穿七鼓,贯穿七猪箭入黄泉,太子掷象过城,太子宫门选妃,太子与大臣女成婚,宫女侍卫五欲娱乐,太子出四门观老病死诸苦,太子夜半逾城,车匿持宝冠还宫,太子落发入山,太子与猎师换衣,太子山中6年苦行,村女向太子献乳,金翅鸟王夺钵上天,菩萨横渡尼连禅河,降服魔王波旬,五百众鸟四方飞来,二商主献乳酪蜜面,释迦为五仙人说法,释迦灵鹫山说法,须达祇陀黄金布地为佛立伽蓝,释迦为龙王说法,释迦双树木入灭,须跋陀罗纵火焚身,徒众举哀百兽悲鸣,优波离报信佛母下天,金棺自启现身说法,金棺绕城香木荼毗,均分舍利起塔供养……这算是晚期故事画中的鸿篇巨制,不但其中有许多过去佛传故事中所不见的新内容,每一内容均有墨书榜题,而且进一步显示了中原画风的影响以及中国民族文化的深厚传统。

7.1.1.3 佛教史迹故事画

曹氏画院将唐代前期的佛教感应故事画和唐后期的瑞像画等糅合在一起进行构图。还有些瑞像、神僧像也逐步发展成为经变形式,如神僧刘萨诃,有单身像,有单幅故事画,亦有巨型变相。第98窟背屏后,在巨型立佛像下,画一骑士红巾抹额,在山中张弓逐猎一鹿;又画一武

士骑马，面前一鹿，旁立一僧。此图与刘萨诃起初不敬佛道为人凶顽，曾因猎鹿而被鬼神擒捉的故事应有密切的联系。

第72窟的刘萨诃变相，是以唐朝道宣《续高僧传》为依据绘制的，现存榜题约30余方，内容有：七里涧圣容像现，圣容像初下无头，天女持花迎本头，架梯安头头还落，刘萨诃发愿修像，圣容像乘云飞来，罗汉礼拜圣容碑，蕃人偷盗佛宝珠，火烧寺天降雷鸣，十方诸佛赴会等生动情节。整个画面虽然内容丰富，个个情节表现也都生动，但在构图上没有主体，只是许多单个场面的聚集，整体看去缺乏统一和谐之美（见图7－2）。五代时期，在莫高窟，佛教史迹画特别受到重视，如第61窟西壁的五台山图就是一例。五台山传说为文殊菩萨居处，自北魏起已深受佛徒敬仰，不断前往巡礼供养，留下无数胜迹。五台山图也应属于佛

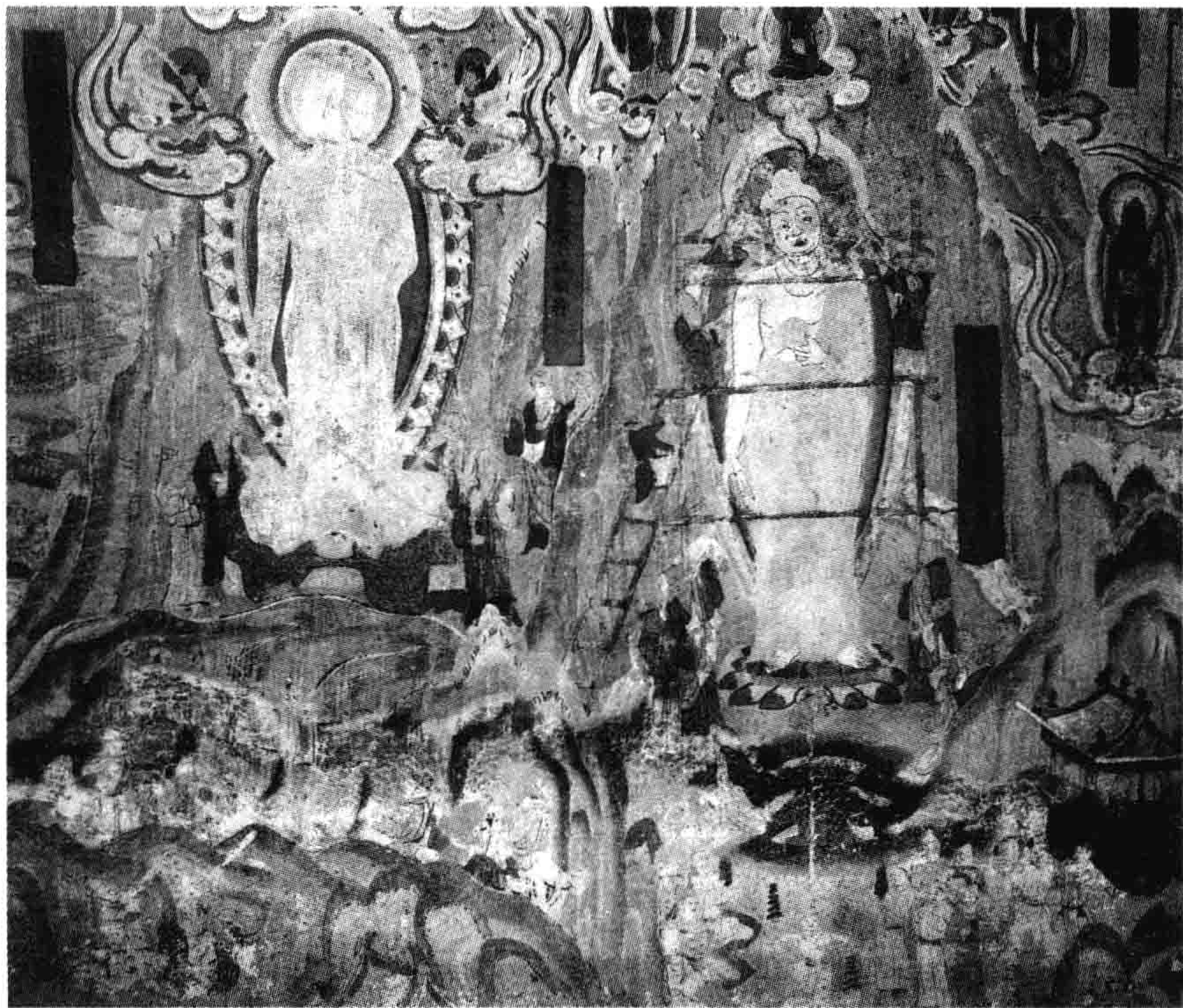


图7－2　刘萨诃因缘变　72窟（五代）

教史迹画范畴。敦煌壁画中出现五台山图始于吐蕃占领时期。在第159、361窟的西壁文殊变下方都有屏风画五台山图，时间是在开成年间（836—840），它与长庆四年（824）吐蕃遣使求五台山图不无关系。五代时期第61窟西壁五台山图规模空前，共计45平方米。图上部自北而南，并列着东、北、中、西、南五台，各有一山环抱。空中神迹化现，峰前山间遍布塔寺庐庵，道俗巡礼络绎不绝。下部北起镇州、南自太原、中经五台县，两路朝拜中台文殊殿的朝山香客和供送使往返途中。全图塔寺屋宇建筑物179处，桥梁13座，榜题清晰可辨的112方，佛与菩萨20身，僧俗人物428人，乘骑驮马48匹，运驼13峰。这些人马三五成群，结队而行；经山城，穿岗峦，拜寺塔，迂回攀登。此幅五台山图虽然也画了神异感应之类，但与宗教神秘气氛浓郁的经变画不同，它既是一幅历史地图，又是山水人物名胜的艺术佳构。图中山高水远、林木扶疏、道路纵横、殿宇耸峙、云霭飘荡、瑞鸟飞鸣，风景优美的佛教圣地，吸引了远近无数巡礼朝圣的行脚僧（见图7-3）。



图7-3　五台山图（部分）　61窟（五代）

7.1.1.4　佛像画

在曹氏时期有显著特点的佛像画，诸如四大天王绘于窟室顶部的四隅，用于镇窟；天龙八部整齐地分布在龛内两侧，以示侍卫；巨型的经行佛、接引佛和说法像多在背屏后面；还有新题材八大龙王和毗沙门神赴哪吒会。后者在36窟保存完好，甬道门两侧分列八大龙王，榜题有"大力龙王"、"大吼龙王"、"持花龙女"、"持香龙女"等。龙王作武士形象，龙女作宫女装束，皆人身龙尾，漫游海中。岸上有高山林莽，飞瀑流泉。这是一种富有神奇意味的作品。此外，这个洞窟的南北壁绘制大型的文殊变和普贤变，虽因洞窟残破而仅存西侧的小半铺，但就眷属形象看，亦是五代壁画中具有代表性的精品。

7.1.1.5　供养人画像

曹氏统治时期，供养人画像的规模有了巨大的发展。首先，供养人像已从门上、龛下进而占据甬道。这一时期宽大高敞的甬道两厢，是绘制窟主和宗族显贵画像的地方。最为典型的是在第98窟甬道南壁画曹氏父子，北壁画姻亲张氏父子；门内主室东壁画于阗国王、王后及侍从，北侧画回鹘公主及曹氏眷属。南、西、北壁屏风画下小身画像各一排，为曹氏节度使衙门的大小官吏。画像范围之广，为前代所未有，其内容超出了佛徒发愿供养的意义。这些供养人画像使洞窟兼有了家庙和明堂的性质。画像既多又高大，但就大多数而言，有着公式化的倾向。男像一般皆戴展脚幞头，襕袍、革带、乌靴、搢笏。汉族女像高髻花钗，面饰花钿，大袖群襦、画帔、云头履。由于曹氏家族与甘州回鹘、于阗回鹘有姻亲关系，画像中颇多回鹘公主画像，如61窟东壁南侧曹议金的夫人"北方大回鹘国圣天的子敕授秦国天公主陇西李氏"头顶高髻，后垂红结绶，翻领窄袖长袍、绣鞋，这是回鹘妇女的礼服。又因曹议金与甘州回鹘可汗兄弟相称，曹议金的女儿也有的称天公主，着回鹘装。一般来说，画像均按尊卑长幼排行列次和确定形象的大小。

这一时期供养人画像之盛，除去政治和宗教信仰方面的原因之外，也是因为曹氏画院拥有一批擅长写真的画家。在敦煌石窟遗书中有很

多写真赞、貌真赞。曹良才画像赞中所谓“丹青绘影,留在日之真仪”[1],是对于画像提出肖似的要求。但通观现存曹氏诸窟画像,除少数颇有个性而外,大多千人一面,缺乏内在的艺术生命力。[2]

7.1.1.6 装饰图案

五代时期中原战乱纷争,敦煌曹氏地方政权孤处一隅,与中原交往受到限制,敦煌石窟艺术也只是晚唐的延续,并达成了一些地方特色。诸窟图案主要是藻井、装饰图案,主要表现在藻井、圆光、边饰和壁画中的地毯上。纹样主要有团龙、团凤、鹦鹉、孔雀、狻猊、莲花、团花、三角花、菱纹、回纹、联珠纹、波状缠枝石榴纹等。曹氏是敦煌的最大统治者,他们家族建造的佛窟,其规模之大超越前人。窟内藻井装饰气势宏伟,井心莲花中或塑或绘,多是团龙、彩凤。井外边饰多绘凤鸟卷草纹。窟内供养人画像,身高超人,女像衣裙亦画祥禽瑞兽花草纹,足下地毯多为卷草纹或团花纹。他们如此重视龙凤纹样,其目的是象征统治者政权的神圣尊严。[3] 这一时期的藻井已超越常制,往往以整个窟顶为一大盖,使石窟结构的整体感更强,更加规矩严整。

7.1.2 规范严整的壁画艺术

五代开始的曹氏画院,凿造了不少大型中心佛坛式洞窟,窟内塑像和壁画,内容丰富,结构严谨。一些新题材的出现,诸如刘萨诃变相、五台山图和新样文殊等,反映出佛教进一步中国化并和儒、道思想相结合的过程。因经变画情节增多和故事画再度兴起,壁画中呈现出多种多样的社会生活场面,为研究当时当地的社会历史提供了丰富的形象资料。

这一时期,统治敦煌的曹氏政权效法中原王朝,在瓜沙设立画院,以适应大规模的开窟造像。画院设置的初期,内容、造型、构图和线描、赋彩,很少超出晚唐的规范。后来逐渐恢复使用生动豪放的兰叶描,赋彩方面创出了一次晕成的独特染法,形成了画院新风格,具有浓厚的民

---

[1]将斧辑、罗福苌录:《沙洲文录·曹良才画像赞》,民国13年(1924)上虞罗氏铅印本。
[2]段文杰:《莫高窟晚期的艺术》,载《中国石窟·莫高窟》(五),文物出版社1987年版。
[3]关友惠:《敦煌图案》,甘肃人民美术出版社1996年版。

间情调和乡土色彩。

7.1.2.1　人物形象生活化

以人物为主的敦煌壁画，不论时代早晚，都是从现实生活中摄取形象的，或直接描绘，或加以神化，都含有或隐或显的时代特点。224窟曹元德供养像，100窟的曹议金夫人——回鹘公主出行图（见彩图7－4），98窟于阗国王李圣天裕皇后曹氏供养像（见彩图10－12），就是曹议金父子东结回鹘、西连于阗联婚睦邻政策的写照。61窟农耕图，折光地反映了五代动乱中，唯瓜沙尚能安居乐业，男耕女作（见图7－5）。98窟射鹿、100窟曹议金出行图、345窟射手，其中着汉装或着少数民族服饰的骑士射手，反映各民族壮士投军入伍，友好共济，并肩守卫着归义军的疆土。98窟舞乐，是古代帝王宫廷乐舞移入“天国”的图像。不过舞衣锦披换成了天衣飘带，而人物面型都具时代特征。108窟小酒店前，一俗装男子甩长袖阶前献舞，整个画面富有乡土气息。72窟修佛像图中的百戏戴竿，一壮士头顶长竿，小儿竿头折腰献技，男乐队有坐有立，两侧伴奏。这些俗舞、百戏就是当时的世俗娱乐。61窟的五台山下，川流不息的送供使者、僧尼香客奔忙在途中。沿山麓间有小



图7－5　耕获图　61窟（五代）

店,店旁有推磨的、有舂米的、有割草的。这是千年以前人间社会生活的直接描绘。

尽管人物和社会生活联系更加密切,但是这一时期的壁画人物,面向呆板,有形而无神,造型显出千人一面的公式化倾向。通观现存曹氏诸窟画像,除少数颇有个性而外,大多千人一面,缺乏内在的艺术生命力。[1]

7.1.2.2 线描细致精到

画院初期,在线描造型上颇有魄力,虽然往往失之粗糙,但仍然保持着兰叶描豪放、丰润、富于变化的特点。特别是在天龙八部、十大弟子等形象的面部塑造上,笔力劲挺,神采飞扬,具有内在的力量。第 36 窟的龙王和文殊、普贤的眷属,以及第 220 窟的新样文殊,都是画院绘画的典范作品。衣纹披带广用兰叶描,曲直适宜、行笔流畅,是五代杰作。这些壁画线描的功力挺拔、苍劲有力、细致精到,已充分显示出线描的重要作用。此外,线描用色轻重以及清晰度的掌握极有分寸,画家的深厚功力不仅表现在线描本身的造型能力和衣纹服饰的线描组织能力上,同时在线与色的有机结合上也体现出非凡的修养,线描虽然清晰但并不脱框而出,并不抢先夺色,线与色融为一体相得益彰,保持着和谐一致的明显度(见图 7－6)。

动物画中也有许多栩栩如生的作品。395 窟驯鹿,一只幼鹿站在禅窟外颈挂钵袋,竖起双耳,昂首张望高僧,待主人取食。其形态静中带动,动静结合得十分巧妙。画师用笔洗练,寥寥数笔,不觉粗糙。

7.1.2.3 色彩鲜明艳丽

曹氏画院时期,为了迎合官府画院统治者的口味,装饰性风格的壁画之鲜艳的色彩和工整细致的绘画技术,自然成为官府画院敦煌艺术施工质量和技术的要求。来自于民间的画匠高手无不深谙此道,审美观念的一致性,使画匠们无需再费心思去探索新的路子。以追求色彩鲜明美为第一要求的装饰性壁画,袭用了师傅传下来的色彩口诀,例如

---

〔1〕霍熙亮:《莫高窟壁画艺术·五代》,甘肃人民出版社 1986 年版。



图 7－6　龙王　36 窟（五代）

"红间绿,花簇簇;红间黄,喜煞娘;白间黄,胜增光;黑间紫,不如死"等,如今看来不过是赋色经验之只鳞片甲,是不足以解释色彩之奥妙的,然而却可能被工匠视为祖传秘方。观念上以鲜明美为第一追求,就自然会轻视和谐美,并淡化丰富美,这必将导致壁画在色彩上出现病态的发展趋势。色彩的鲜明度及纯度加强,对比度加强;色种增多,色相环中的各种颜色近乎齐全;黑、灰、白等调和色逐渐减少;墨色、复色及中间色的相应减少,形成了重色轻墨的赋色倾向。五代时期,这种倾向已走到了极端地步。大量地使用石青石绿,过多地使用红绿对比,造成色彩调子的单一化和色彩层次的单调化。其色彩效果是:艳丽之中掺和着甜俗,鲜明之中显露出轻浮,过强的对比显得生硬,色种的多样则难免花哨。[1]

但在赋彩上颇有独到之处,特别是晕染法,无论人物面相或衣饰,一次晕成,鲜丽热烈,色薄味厚,成为画院风格的突出特色。如 98 窟天王、220 窟新样文殊、36 窟龙王,这 3 幅画赋彩鲜艳,多用对比色,尤其是人物面部晕染,富有色薄味厚之感。

以文人画家为主的画风,是以突出线描勾勒与墨色渲染方法,以传统的工笔重彩的技法,追求并讲究壁画的绘画性与观赏性,追求色调的和谐与丰富、色彩的清淡高雅,及渲染着色的细致微妙见长。如 100 窟北壁的回鹘公主出行图和 98 窟于阗国王供养像、36 窟普贤变等,都是五代文人画风之代表作品。

7.1.2.4 构图程式化

五代壁画在经变、故事画方面,与早期和唐代壁画相比较,构图和人物形象的公式化日趋明显。榜题的增多使画面显得支离。榜题文字多而形成讲唱并用的变文形式,使壁画的图解性质日益增强。自此,艺术境界的创造已被冲淡,艺术感染力因而降低。但在人物与环境的关系和画面空间感的处理上却逐步合理,画风虽不够严谨,却有一种"逸笔草草"的情趣。

---

[1]周大正:《敦煌壁画与中国画色彩》,人民美术出版社 2000 年版。

五代时期的壁画,就艺术性来说,早已从唐代的顶峰上退落下来。总的情况是:经变构图程式化,故事的叙述也不再绘声绘色而流于图解。人物造型雷同,面向呆板,有形而无神。就连最具个性的供养人,也是千人一面,徒具衣冠而已。赋彩单调、轻薄,色种贫乏。线描缺少变化。这一切艺术上的变化,都与当时官办画院的设立有着密不可分的联系。这些画院的设立,使得佛画创作规范化、程式化,从而失掉了艺术的生气。从藏经洞出土的文书和供养人题名来看,曹氏归义军衙门设立的画院,机构完整、人员众多、分工明确,有都勾当画院使、知打窟都计料、雕板押衙、知画行都料等等。分工标志着专司其责,同时亦标志着艺术创作变成了技术操作,程式化也就随之而来。从敦煌遗书中五代时期的斋文、佛经、请佛书等来看,人们对于佛教,已不再是一种信仰,而是一种迷信。信仰变成了迷信,是从充实走向空虚的表现,表现在佛教艺术上也就不会有生气。尽管莫高窟五代壁画时间短暂,且艺术上缺乏生气,但对上承唐代画风、下开宋元画迹来说,它曾起过沟通脉络的积极作用。尤其是它独特的乡土风格,对宋初、西夏、元的壁画有很大的影响。[1]

7.2 文人画风兴盛的北宋艺术

北宋王朝统治敦煌只有 76 年的历史(960—1036),这一时期敦煌的最高统治者一直是归义军曹氏。他们继承先辈的遗政,宗奉中原赵宋王朝正朔,以西陲正统为号召;对外以联姻为手段,东交甘州回鹘,西结于阗李氏,友好相处,共保丝绸之路畅通;对内励精图治,振军兴农,保持了 40 多年的相对安定局面。"时平道泰,俗富人安","六蕃之结好如流,四塞之通欢似雨",这为已是夕阳残照的莫高窟艺术继续发射余晖,提供了必备的物质条件和相对安定的政治局面。[2]

然而入宋以来,由于我国佛教各宗派趋于衰落,佛教艺术也随之而

---

〔1〕霍熙亮:《莫高窟壁画艺术·五代》,甘肃人民出版社 1986 年版。

〔2〕贺世哲:《莫高窟壁画艺术·北宋》,甘肃人民出版社 1986 年版。

式微。同时,海上丝绸之路的日益发展逐渐取代了陆上丝绸之路,敦煌也就渐渐失去了它在中西交通方面的重要性。这些因素的综合影响势必会影响到莫高窟艺术的发展。尽管瓜沙曹氏地方政权极力扶持佛教,耗费大量人力物力,开窟造像,规模宏伟,尚思奋飞,然而由于被总的历史发展趋势所制约,终归还是"无可奈何花落去"。尤其是到了曹氏政权的末期,东遭西夏的进攻,西受伊斯兰教势力的威逼,势孤力单,无力开凿新洞窟,仅只是重绘了一批前代洞窟。

7.2.1 缺乏生气的壁画内容

北宋洞窟现存40多个。洞窟形制沿袭晚唐、五代旧式,无新变化。宋窟壁画题材,前期仍然以各种大幅经变画为主,唐、五代时期流行的20多种经变中,除涅槃经变绝迹外,余皆因循沿袭。新出现的经变,有八大灵塔变与千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经变。这一时期的各种经变画,从总体上看,大多数规模小,人物少,色彩单调,构图更加程式化。但是,若从局部看,其中也有少数佼佼者。如76窟的经变,题材新颖,构图别致,堪与五代壁画媲美。南壁的法华经变,大多数中央画释迦牟尼佛说法,两侧画菩萨弟子听法,四周穿插各种小故事画;而76窟的法华经变却画了8个挑夫,上下各4,每幅都有释迦牟尼说法场面与小故事画,自成一铺法华经变,每幅都有总榜题,概括说明该铺的中心意思。这种构图是过去法华经变所没有的。该窟南北壁对称地各画一铺千手千眼观世音菩萨广大圆满无碍大悲心陀罗尼经变,但内容又各不相同,这在敦煌壁画中也是独一无二的。北壁以十一面观音为中心,左右配以"不受十五种恶死"的小故事;南壁以戴花佛冠的观音为中心,左右配以"得十五种善生"的小故事。每个小故事都有墨书榜题,内容是按照经文照抄的。东壁画八大灵塔变,计有:释迦牟尼佛降生第一塔,初转法轮第三塔,祇园精舍第五塔,广严城灵塔思念寿量处第七塔。八大灵塔变中的人物、情景,虽嫌略,但也抓住了要点(见图7-7)。

北宋曹氏画院将唐代前期的佛教感应故事画和唐后期的瑞像画等糅合在一起进行构图。例如第454窟,以牛头山为中心,上部画石佛浮



图 7-7　八塔变(第三塔)　76 窟(北宋)

江、高悝得金像等海上场面,下部多为泥婆罗火池、纯陁故井、一手遮天、降服毒龙等内容,西侧斜披画单身瑞像数十身。画院画师在牛头山这一主题上颇具匠心,画中由牛嘴架起高耸的阶梯,直通山顶大伽蓝,以瞻仰佛像(见图 7-8)。

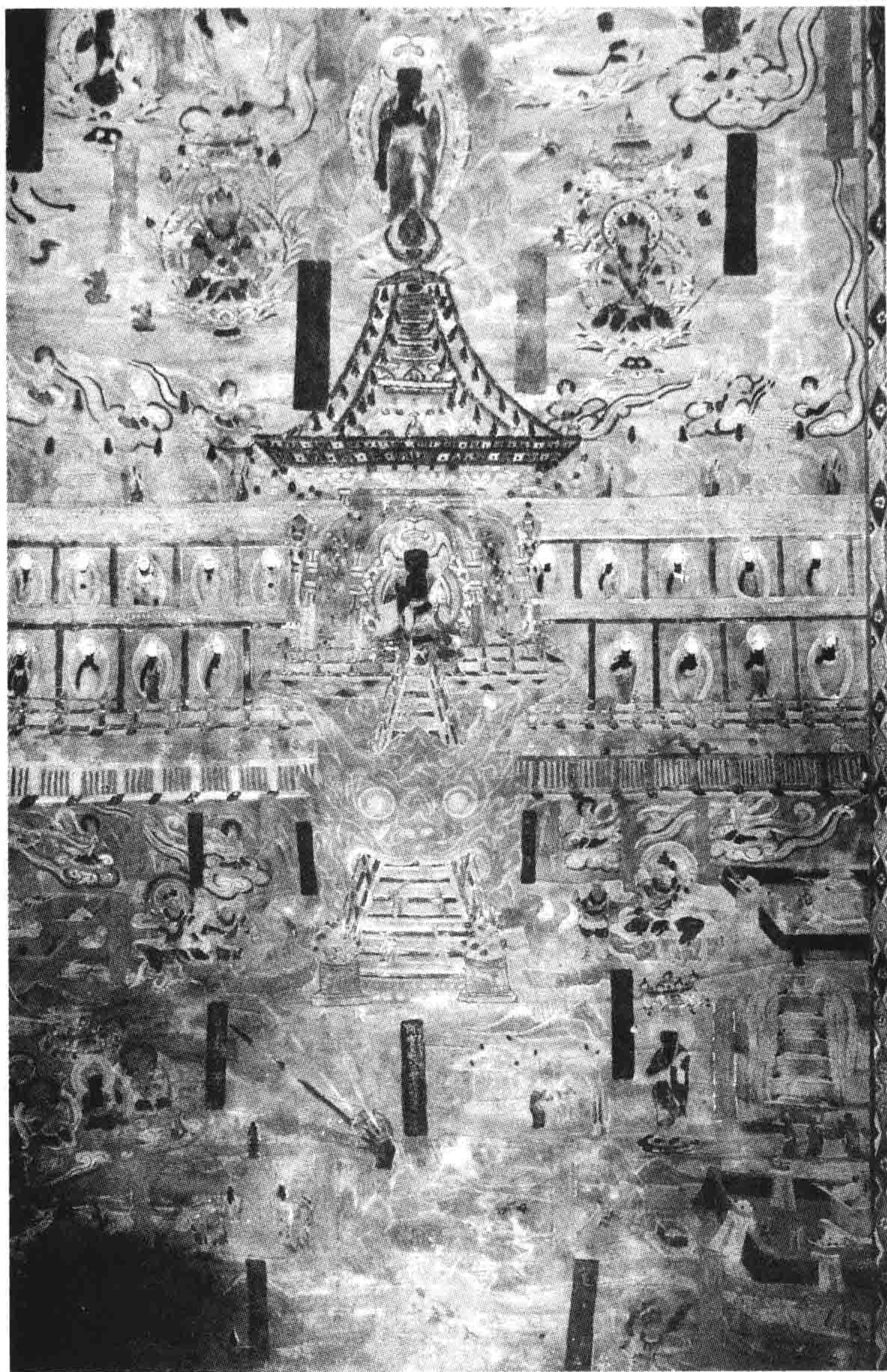


图 7－8　佛教史迹画　454 窟(北宋)

另外，供养人画像千篇一律，男像均头戴直脚幞头，身着圆领袍，腰束革带，足蹬靴；女像桃形凤冠，饰步摇，花面，项饰瑟瑟珠，身着或为回鹘装大翻领小袖袍，或大袖裙襦，帔帛。供养人男像等身绘于甬道，女像或等身绘于甬道，或排列于东壁门两侧，及南北壁，如98、100、454等窟，大有列队出行之势，千篇一律，几无变化，呆滞，极少生气。[1]

这一时期传袭400多年的金碧辉煌的大幅经变画不见了，煊赫家世、男女成行的供养人群像也寥寥无几，甚至连象征敦煌艺术的飞天也大大减少，在一部分洞窟里甚至绝迹。代之而起的是满壁如出一模的千佛、菩萨，像剪纸似地贴在绿底墙上，纵横成行，形如槁木、色如死灰。即使是装饰图案，也失去了北朝生动活泼的风格，隋唐自由舒展的风格也成了规范化的呆板"回文"。[2] 在这批令人窒息的洞窟里，唯有为数不多的飞天、伎乐，还在翱翔、弹唱，虽显笨拙，毕竟还有一些生气。甬道南北壁代替现实供养人群像的佛国供养菩萨，头戴宝冠、手持鲜花，动态多姿、勾勒清晰，还可以给人美的感受。[3] 这一时期的飞天继承唐代余风，但无创新之作，且飞动有亏，不复生气，完全失去了唐代飞天生气欢快的基调。[4]

7.2.2 陈陈相因的壁画艺术

7.2.2.1 人物灵活饱满

北宋时期的壁画，人物描写比较少，色彩单调，构图更加程式化，使得这一时期的洞窟显得呆板，缺乏生气。但是，若从局部看，其中也有少数佼佼者。如八大灵塔变有些场面画得相当生动，其"猕猴奉蜜塔"中猕猴的形象，画工仅凭几笔淡淡的赭红线描，就把猕猴的专心一意仰观树上的蜂蜜，稚诚地向佛献蜜，因佛受蜜而高兴地跳舞，失足堕井，两腿朝天拼命挣扎等等猴子特有的机灵天性，都勾勒得比较成功。画面

〔1〕沙武田、魏迎春：《曹氏归义军时期敦煌石窟艺术程式化表现小议》，载《敦煌学辑刊》1999年第2期。

〔2〕季羡林：《敦煌学大辞典》，上海辞书出版社1998年版。

〔3〕贺世哲：《莫高窟壁画艺术·北宋》，甘肃人民出版社1986年版。

〔4〕谢生保：《敦煌飞天》，甘肃人民出版社1995年版。

中出现的各种人物,不分贵贱,多穿犊鼻裤,而且面型圆润、精神饱满,这在北宋壁画中堪称白眉。第55窟的弥勒经变,虽然画面因发霉而变色,但仍然可以看到构图谨严、布局合理,人物、情景描绘较细,具有晚唐壁画的余韵(见彩图7-9)。宋窟壁画中有些供养人画像也画得较好,如61窟东壁北侧太平兴国五年(980)左右重绘的于阗公主像,戴凤冠、饰步摇、贴花钿,把贵妇人的气派,描绘得活灵活现。又如244窟甬道南北壁乾德二年(964)左右重绘的两身于阗太子像,画工仅以几笔遒劲有力的墨线,就勾勒出两位太子的童真、机灵、可爱,为宋窟人物画中所少见。

7.2.2.2　线描运笔变化

宋代在文学艺术方面取得了很大的成就。宋代的画院制度对绘画艺术的发展起到了推动的作用。中国绘画技法从此亦向文人画的方向转化,从内容到技法上都有所发展变化。特别是线描在技法上更进一步强调骨法用笔,将超脱自然的笔墨情趣揉入书法运笔之内涵,使画面充满诗情画意。这正如清恽寿平所说:"气韵自然,虚实相生……今人用心在有笔墨出,古人用心在无笔墨出,倘能于笔墨不到处观古人用心,庶几拟议神明,进乎技已。"〔1〕这一时期以书法运笔,墨分五色,追求以形写神、贵在似与不似之间的减笔画技写意画开始形成并逐步完善。从敦煌宋代的壁画中也可以看出,线描追求运笔变化着重技法,色彩讲究清淡雅致,但由于画师在绘画技法个人修养等各方面远逊前人,致使壁画中人物的造型及绘画构图没有了唐代以前的丰富多彩,造型构图缺乏活力。〔2〕

唐代绘画在线和色彩上表现得绝顶高峰,使得唐以后的画家有点日暮途穷之感,但他们很快从唐代绘画中萌芽出的以单纯墨线为表现手法的形式中看到光明,并在宋代形成并兴起了文人水墨画,为中国的绘画开辟了另一条新的艺术道路。当然,水墨画在中原地区兴盛,也许

〔1〕沈子承:《历代论画名著汇编》,文物出版社1982年版。
〔2〕吴荣鉴:《敦煌壁画中的线描》,载《敦煌研究》2004第1期。

是由于水墨画多用纸、绢作画之故，对于莫高窟五代、宋朝前后的壁画艺术影响不大。这一时期的绘画仍运用唐代线与色相结合的艺术表现形式，也出现了一些艺术变革，比如，在色彩上做了许多简化，但都没有冲破前人的藩篱。不过，这一时期的山水画中的线法有了新的进展——依形而“笔”画出山的形体转折，线条有粗细、浓淡等各种变化，特别利用笔的顿挫画出山形坚硬锐利之感。这一时期还出现了皴染形体的笔法。

7.2.2.3 色彩清素淡雅

敦煌石窟艺术从开创初期到隋唐盛期的壁画色彩效果来看，可以概括为墨色并用或墨色并重，这是壁画得以健康发展的原因。中唐以后至五代时期则转变为重色轻墨的倾向，壁画开始了病态发展时期。五代以后又转向了相反的另一极端，变成了重墨轻色。这种用色观念导致了壁画色彩的弱化与淡化，进而又形成了观念上的轻视。这种轻视色彩的表现力的观念对我国传统绘画的进一步发展显然是很不利的，但却在北宋时期成为一种时髦，这与文人画风的再度兴盛密切相关。

这一时期的壁画色彩效果愈来愈弱化、淡化，甚至几乎到了可有可无的程度。壁画又出现了另一种形式的贫乏与单调，过分的清、淡、素、雅使壁画失去了色彩应有的感染力。北宋时期壁画色彩风格的特点，是以五代以前的重色轻墨的倾向为前因的，而官府画院的“三化”作风使这种倾向暴露出壁画在用色上的种种病态。[1] 在用色方面，富丽光彩的朱砂等减少，灰暗的大绿、赭红以及用铅粉调和银朱氧化变色后的茶褐色壁画，比比皆是。尤其是到了后期与西夏交接的一批洞窟，几乎是一片大绿的世界。一进这种洞窟，就给人以清冷、乏力、呆滞的感觉，相沿数百年的金碧辉煌的莫高窟艺术，这时已是夕阳残照了。[2]

〔1〕周大正：《敦煌壁画与中国画色彩》，人民美术出版社2000年版。

〔2〕贺世哲：《莫高窟壁画艺术 · 北宋》，甘肃人民出版社1986年版。

7.2.2.4 构图呆板缺乏活力

北宋洞窟壁画题材,仍然以各种大幅经变画为主,但主要是承袭前期艺术题材,没有新的变化。前期流行的20多种经变中,除涅槃经变绝迹外,余皆因循沿袭。这一时期的各种经变画,从总体上看,大多数规模小,人物少,色彩单调,构图更加程式化。榜题的增多使画面显得支离。榜题文字多而形成讲唱并用的变文形式,使壁画的图解性质日益增强。丰富多彩的佛经变相,似乎只有经过演绎和润色的变温,才能与它情致相当。但是,由于种种原因,特别是画院画师们的艺术修养和创造才能方面的原因,这一时期的经变画日益流于公式化,表现在构图上就是缺乏生气,显得呆板而没有活力。

总之,由于佛教各宗派的衰落,佛教艺术也随之而式微。同时,海上丝绸之路的日益发展逐渐取代了陆上丝绸之路,敦煌也就渐渐失去了它在中西交通方面的重要性。这些因素的综合影响使得莫高窟艺术江河日下,表现在艺术上就是构图上出现由繁到简的变化,密体画的形式构图转变成简体画;在绘画风格上由装饰性的工艺手法转向了文人画风的绘画性倾向;线描的作用加强了,墨色的渲染加强了,色彩上由鲜明、艳丽转向了清素、淡雅的倾向。中原文人画风对壁画的风格趋向起着主导的影响和作用。

7.3 具有民族特色的西夏艺术

公元1038年正式立国的西夏王朝,是中国历史上大体与宋、辽、金同时并存的一个封建割据政权。这个政权以党项羌族为主体,此外还包括汉、吐蕃、回鹘、鲜卑、蒙古、女真、突厥等多种民族。它的疆域相当于今宁夏回族自治区全境、甘肃省大部、陕西省北部、青海及内蒙古的部分地区。西夏王朝屹立于我国西北边陲长达189年。

自11世纪初年起,党项羌拓跋部便开始了对中西交通要道——河西走廊的争夺,先后用兵30余年。公元1036年,赵元昊一举攻下了瓜、沙、肃三州,终于战胜了吐蕃、回鹘和曹氏归义军的势力,从而完全

控制了河西走廊。从此时起,直至蒙古攻破沙洲(1226)止,190 年间,丝绸之路上的著名重镇敦煌,一直归党项羌和随后建立的西夏王朝统治。自莫高窟建窟以来,这是统治过敦煌的几个少数民族政权(鲜卑、吐蕃、党项、蒙古)中,时间最长的一个政权。

西夏统治者在建国前,就注意向北宋王朝学习吸收汉地佛教文化,多次派使团入宋朝贡,求取汉文佛教经典。建国后,更是从汉、回鹘、吐蕃佛教文化中汲取营养,在最高统治者的倡导下,佛教基本成为西夏国教。就石窟寺的建造而论,仅河西走廊就有武威天梯山石窟、张掖马蹄寺石窟、酒泉文殊山石窟、玉门昌马石窟、安西榆林窟、敦煌莫高窟及西千佛洞等。其中尤以敦煌莫高窟与安西榆林窟洞窟数量最多,壁画规模最大,保存最系统、最完整。这两处石窟中有西夏洞窟 80 多个。

7.3.1 新颖独特的壁画内容

西夏洞窟数量颇多,壁画内容主要有以下几类:尊像画、经变画、供养人和装饰图案。

7.3.1.1 经变画

西夏以来,经变品种越来越少。这一时期的经变画有显密两类,密教经变有千手千眼观音经变及各种具有藏密色彩的曼陀罗;显教经变有观无量寿经变、阿弥陀经变、药师经变、文殊变、普贤变、八塔变等。这类经变在表现形式上与传统的经变有很大的不同:人物面目呆板,构图缺少变化,前代经变画中一些生动的因素,如阁楼栏楯,音乐舞蹈等均已少见,除非凭借佛的坐式、手印以及化生童子是否出现等伪冒的标志,否则往往几乎无法识别是何经变。西夏石窟的壁画以大乘显教为主体,密教为辅助;密教中以藏密为主,汉密为辅,并把各宗各派融合在一起。汉密继承唐宋传统,藏密则多为西藏后弘期,它们在河西的发展是适应当时各民族的宗教信仰和审美需要的。显然,大乘教的经变画随着密教的广泛传播而趋向衰落了。但也出现了不同于前期的一些艺术特色,如第 3 窟的观无量寿经变、阿弥陀经变,虽然也用雄伟的宫殿楼阁来表现佛国世界,但由于注重人物与建筑的比例,人物显得细小,分布均匀,装饰性较强,虽缺乏唐代经变那种热烈欢快的气氛,但注重

人物形象的刻画。榆林窟第29窟的药师变、阿弥陀经变也是这样。西夏壁画中的水月观音像出现较多,具有较高的艺术水平。八塔变最早出现于莫高窟宋代第76窟,是以八塔形式表现佛本生故事。榆林窟第3窟的八塔变,中央画1大塔,表现降魔内容,两侧各画3塔,实际上只有7塔,但下面的两个塔又各包含两项内容。这里的内容与佛经并不完全一致,可以辨识的有释迦降生、指天指地、猕猴奉蜜、降魔成道等。此外,山水画和装饰画也取得了新的成就,这些都使西夏艺术具有独特的魅力。

7.3.1.2　尊像画

尊像是西夏石窟的主要壁画题材。这一时期的尊像画已没有像唐代那样独立的个体菩萨,多以群像或说法场面出现。这时的尊像画有两种形式:一类是药师佛、观音菩萨、十六罗汉、水月观音等,另一类是西藏式密教图像。

十六罗汉,作为一个洞窟壁画的主题,始见于西夏第97窟。南北壁各绘8身,共16幅方形构图。罗汉面相各不相同,其中那些浓眉大眼高鼻深目和各种形态怪异者,令人联想起画史评五代禅月大师贯休所画十六罗汉所说的“庞眉大目者,朵颐隆鼻者,依松石者,坐山水者,胡貌梵相,曲尽其态”。这些西夏罗汉像,颇得贯休罗汉像“狂逸”的写意风格。

藏密是在西夏时代从西藏传来的。如榆林窟第3窟中心的五方佛曼陀罗(见图7-10),正壁(东)中央绘八塔变,北面是十一面千手千眼观音,南面是五十一面千手千眼观音;北壁中央是阿弥陀经变,两边分别画五方佛和观音曼陀罗;南壁中央是观无量寿经变,两边分别为金刚曼陀罗和五方佛曼陀罗;西壁门上绘维摩变(残),门南画普贤变,门北画文殊变。此窟的特点在于显密结合而以密为主。其中东壁南侧的千手千眼观音经变较独特,共画有51个头。东壁北侧的十一面千手千眼观音经变中,也画了乐器等的图像。



图 7－10　明王　榆林窟 3 窟（西夏）

7.3.1.3 供养人

敦煌石窟,从一开始,一般就少不了要画供养人像,代代相因,无一例外。而到了西夏早期,竟一反常态,除极个别洞窟外,均不画供养人,而且往往将前人洞窟画供养人像的地方抹壁重画成供养菩萨。西夏中期,出现过一些回鹘族供养人像,其中第409窟的回鹘王及眷属供养像就是别具风格的肖像画。所画人物面相丰圆,王者戴龙纹白毡高帽,穿团龙袍,长鞠毡靴,腰束革带,悬鞢韄七事;身后有仆从张伞扇,武士捧持兵器。女像头饰博鬓冠,身形健壮,长眉秀目,高鼻小唇,头戴桃形大凤冠,冠后垂红结绶,宽发双鬓包面,身穿桃形翻领窄袖红袍,这种形象和服饰与吐蕃高昌回鹘时代的伯兹克里克石窟壁画中回鹘供养人造像风格几乎相同(见彩图10-15)。

西夏王朝是一个以党项族为主的多民族政权,西夏中、后期,敦煌石窟中才出现了党项族供养人画像,多画在榆林窟西夏新建的洞窟中。如榆林窟29窟的西夏党项供养人像,无论男女,体形高大,圆脸大耳,两塞外鼓,弯眉细目,鼻梁高拱,唇小而厚,嘴角上翘。男像秃发毡冠,身穿圆领长衫,腰系褶裙,足穿尖头钩靴。画像的高大形体,圆脸突腮,窄袖长衣,表现出一种西北牧马民族强悍豪放的气质(见图7-11)。[1]

7.3.1.4 飞天

西夏时期的飞天,一部分沿袭宋代的风格,一部分具有西夏独特的风格,最大的特点是把西夏党项族的人物风貌和民俗特点融入了飞天的形象。这些飞天脸型长圆,两腮外鼓,深目尖鼻,身体健壮,身穿皮衣,多饰珠环,世俗性很强,其中最具代表性的是第97窟中的童子飞天。[2]

7.3.1.5 装饰图案

西夏时期的装饰图案在整个石窟内的面积相当大,其所占的比例

---

〔1〕谢生保:《敦煌供养人》,甘肃人民出版社1995年版。

〔2〕谢生保:《敦煌飞天》,甘肃人民出版社1995年版。



图 7－11　供养人　榆林窟 29 窟(西夏)

为历代石窟之最,这是西夏时期装饰图案比较显著的特点之一。[1] 西夏洞窟内图案装饰以藻井、窟顶团花最为突出。[2] 西夏洞窟的装饰图案,无论装饰纹样方面,还是组织结构方面,抑或色彩配置方面,都有较鲜明的特色。首先,西夏装饰图案在整个洞窟中所占面积的比率,是历代洞窟之最。除了窟顶藻井图案之外,相当多数的洞窟覆斗形窟顶的四披、盝形龛的整个龛顶,以及甬道顶,即大凡窟中各个较高的建筑部位,都布满平棋图案或团花图案,各种说法图和经变画等的四周以及龛、甬道的边沿当然也都配置着花边图案。另外,在各种经变画和说法图的四周以及龛、甬道的边沿也配置了很多的边饰图案。

龙纹和凤纹图案一直是西夏时期藻井图案流行的样式。龙纹在西夏以前的石窟中并不多见,而在西夏的石窟中开始大量使用(如图 7－12)。在藻井图案方面,以龙作藻井井心的主要图案纹样,1 龙、2 龙或

〔1〕李迅文:《西夏时期敦煌图案艺术》,载《装饰》2003 年第 5 期

〔2〕关友惠:《敦煌图案》,甘肃人民美术出版社 1996 年版。

5龙;根据部位的不同,或蟠卷成圆形,或作波浪式蜿蜒云游之状,配以彩莲、祥云之属;有的描绘,有的浮塑贴金或涂金。莫高窟第16窟藻井中心纹样由1凤4龙组成。凤居正中央,两翅自然而有力地展开,作飞翔之状,尾特别长,连同身体一起,蟠卷成圆形。凤外周为旋转式卷瓣莲花。井心4角各有1龙,向着顺时针方向作相互追逐之势,造成旋转飞腾的生动气氛。图案施以朱、绿、金等色,色调鲜明热烈而又雅致稳重,使藻井显得豪华富丽。龙凤在封建社会,既是祥瑞的象征,又是皇权的化身,只有最高统治者才能用它作为装饰纹样。佛是彼岸世界的最高主宰,其地位与人间世界天子相当,因此,佛窟里用龙、凤作为华盖的装饰纹样,这在西夏以前的佛窟里并不多见,在西夏佛窟中开始大量使用,很可能与西夏统治者们为显示他们与中原汉族天子同样的尊贵有关。西夏佛窟中两处出现着蟠龙纹袍的首领供养像,也都与此有关。如在莫高窟第366窟和第367窟的藻井中,均出现了与第16窟藻井类似的浮塑贴金法凤纹,并使金色的凤衬以朱色底,色调简洁明快、



图7-12　窟顶藻井　130窟(西夏)

鲜艳夺目。[1]

西夏时期,由于西藏喇嘛教艺术的注入,给西夏佛教艺术增添了新的内容和养料,刺激了石窟艺术的发展,出现了崭新的密宗曼陀罗艺术。所以,以密宗坛城曼陀罗来作为窟顶图案成为西夏时期的初创。例如,榆林窟第3窟的窟顶中心为圆形坛城,中央画圆形金刚界曼陀罗,往内一层方坛、一层圆坛,其间绘佛、菩萨、金刚像。在大坛外周又加以数层边饰,如回纹、波状植物纹、棱纹、龟背纹、宝珠纹、连环套叠纹、古钱纹、云头纹等,在百花卷草纹中穿插各种祥禽瑞兽,如游龙、翔凤、奔狮、翼马、麒麟、天鹿、飞雁、六牙白象等。这些清雅精致的图案装饰衬托出强烈浓重的曼陀罗主题图像。[2]

西夏时期还新出现了一种波状卷草式的云纹边饰。从单位纹样来看,它很像敦煌早期装饰图案中常见的忍冬,但它仍然是一种卷云纹。这种纹样在莫高窟第330窟可以见到,它是敦煌石窟历代边饰图案中最简单朴素的一种。这种边饰广泛流行于西夏中、晚期,并延续到元代,具有浓郁的民族特点和时代特征。据考证,这种纹饰产生并最先流行于回鹘地区,稍后即传入邻近的瓜、沙及河西走廊地区。另外,瓜、沙二州距甘州回鹘很近,也可能受到他们的影响,因此它在敦煌地区的西夏中、晚期石窟中相当流行。回鹘佛教艺术对西夏佛教艺术之影响,还见于其他方面,如在高昌石窟佛画像背光中的编织纹和火焰宝珠纹,在莫高窟西夏晚期洞窟佛画像背光中也能看见。此外,还有丰满的两重八瓣莲花、古钱、波状三瓣花卷草等纹样。由此可以看到两地和两个民族间在文化上的密切联系。莫高窟第330窟覆斗顶四斜披上,以土红色勾描填绘火焰、卷云为纹饰,组成桃形的单位纹样,作"品"字形四方连续,形成较大面积有如团花的图案。除底色外,不施任何颜色,这种装饰图案,是敦煌石窟中的孤例。

总之,西夏时期的壁画在装饰性绘画和装饰图案藻井上有极高的

---

[1]段文杰:《莫高窟晚期的艺术》,载《中国石窟·敦煌莫高窟》(五),文物出版社1987年版。

[2]李迅文:《西夏时期敦煌图案艺术》,载《装饰》2003年第5期

造诣，其工整细腻的画风，与和谐统一的色彩、变幻无穷的色调，令人叹为观止。其图案装饰之工艺水平，列历代洞窟之榜首。尤其是榆林窟第2、3窟中之藻井图案，其色彩效果最为高级，那丰厚绚丽的色彩美感令人难以用语言表达。那种神奇美妙的色彩组合具有使人百看不厌的魅力，仅从图案装饰的水平来看，充分显示出了画师们高度的色彩素养和技术实力。西夏装饰性绘画赋彩多用绿色格调，善用金粉和沥粉描金，在素雅之中有富丽之美。

7.3.2 富于装饰性的党项民族壁画艺术

敦煌地区西夏艺术的基本面貌，概括地讲，与唐、宋两朝壁画艺术关系相当密切，其早期壁画艺术，在一定意义上讲，是北宋壁画艺术的直接继承和延续，无论在内容布局、画面构图或人物造型与衣冠服饰方面，还是线描、赋色等表现手法方面。如人物形象公式化，特别是人物眼眶的晕染，只用两条土红线画出眼眶，人物面部显出一种苦涩的笑容；构图进一步图案化，色彩极度贫乏，多以绿色涂底，色条显得清冷，这都与北宋壁画一脉相承成，因此可将这一时期称为学习继承期。中期在此基础上又糅合了高昌回鹘佛教艺术的成分，探索着民族化的道路，人物形象表现为体型肥胖，脸型条长而丰满，鼻直、嘴小、立眉、竖眼，与西州伯兹克里克回鹘高昌时代壁画造型相似。线描出现了棱角毕露、挺拔有力的折芦描，与中原梁楷、李公鳞一派线描一脉相承。我们将这一时期叫做演变过渡期。晚期壁画在前两期基础上，吸取了西藏喇嘛教的艺术成分，形成并充分显示了本民族的特点和风格，造型线描密集而有力，着色简淡，保持着“焦墨痕中略施微染”的吴装特色，形象的生动性虽不足，但与西夏版画风格相似，富于装饰性，我们把这一时期称为成熟期。敦煌西夏壁画艺术，继承了中华民族自汉唐以来的优秀传统，同时又学习吸收了其他兄弟民族的文化艺术养料，并有本民族的个性和时代特点。从艺术的角度来说，西夏早中期艺术品主要集中于莫高窟，晚期艺术品主要集中在榆林窟。[1]

---

〔1〕刘玉权：《莫高窟壁画艺术·西夏》，甘肃人民出版社1986年版。

7.3.2.1 承袭旧制的早期壁画艺术

这个时期的洞窟,有 68 个,约占莫高窟西夏洞窟总数(77 个)的 88% 强。壁画的题材及表现形式与莫高窟北宋壁画艺术大同小异。由于西夏历代统治者都崇奉佛教,就是元昊本人也“自幼晓浮屠学,通蕃汉文字”。瓜、沙地区佛教文化早已相当发达,不可避免地给予西夏艺术以巨大的影响,但西夏本来很缺乏这方面的人才,因此,西夏早期壁画,无论题材布局、人物形象、衣冠服饰还是绘画技法等方面,内容均趋于贫乏,形式上满足于装饰效果而不求深入,在相当程度上是对北宋壁画艺术的学习模仿和直接承袭,这也是西夏统治阶级实行封建化政策的一个组成部分,就它的体系而论,同北宋壁画艺术一脉相承。

西夏早期的人物形象,衣冠服饰均属于汉民族系统,尚未反映出西夏主体民族(党项)的特点。西夏早期重修的洞窟,壁画内容多是整窟的千佛或大量的供养菩萨,虽然洞窟较大,画幅规模也不小,但毕竟内容单一,加上艺术水准较低,绘工简率粗糙,确实“少情味”。也有相当多的早期洞窟,虽然布满各种经变图像,论其内容题材,不算贫乏,画幅规模有时也不算小,却仍是“气宇偏小”。许多净土变,虽然挤满了各种人物,画面也较大,但由于缺少或干脆没有宏伟的楼台亭阁、宝池瑞禽,加上绘工粗简,画面效果与一般说法图相差不大。再如相当一批洞窟经西夏早期重修后,多绘甚至全绘大身供养菩萨,其形象相互雷同而无个性,动态缺乏变化,神情呆板,严重地陷入公式化、概念化的俗套,缺乏艺术感染力。另外,西夏早期壁画中除少数洞窟外,不绘制供养人形象。这些都说明,这个阶段的艺术,有大而空、数量多而质量差的倾向,反映出佛教艺术在创作和制作态度方面,已经远不如北朝、隋、唐那样虔诚认真了。

线描、赋彩、晕染及绘画风格都同曹氏归义军时期壁画艺术相近,当然还是有不同于北宋壁画艺术的地方。例如:经变画明显地简单化及程式化,许多经变画已经没有唐宋时期那种规模宏大的场面,画面中没有成组配套而又豪华富丽的建筑,没有数目众多而层次复杂的佛国人物,没有那么严谨饱满的构图,没有那么富丽堂皇的色调。同时,由

于地处偏僻,很难再接受中原文化的直接影响,因此莫高窟在 11 世纪初流行的绿底色壁画持续了很多年。在表现技法上普遍使用贵重的石绿作底色,或以铁朱作底色,相当普遍地运用浮塑贴金、沥粉堆金法,如菩萨身上所佩戴的珠玉、璎珞、臂钏、手镯、耳铛等,还有垂幔上垂挂的璎珞铃饰、平棋和团花图案的花蕊及藻井中心纹饰中的龙、凤等等。金色,本是色彩中最贵重、最富丽、最耀眼夺目的了,古代色彩运用到此已是极限,用它来打扮和支撑由于陷入严重公式化、程式化而生命力已显得很脆弱的佛画艺术,反映出佛教自唐以后的衰败景况。总之,这个时期的壁画艺术虽量多而质不高。

7.3.2.2 富有装饰效果的中期壁画艺术

这个时期的洞窟有 8 个,约占莫高窟西夏洞窟总数的 12% 弱。壁画的内容题材及表现形式、艺术风格都发生了若干变化。这一时期,逐渐孕育发展了具有西夏民族风格和民族特征的壁画艺术。

首先,题材种类明显减少,早期壁画题材有 10 余种,中期则减少到 4 种。早期绘制较多的供养菩萨行列、千佛、西方净土变等题材,这时已经消失;而说法图、药师佛等题材,不但继续沿用,而且更加流行。另外,新出现一种题材——十六罗汉,它是依据唐朝玄奘所译《大阿罗汉难提密多罗所说法住记》的经文绘制的,在莫高窟西夏壁画中,仅见于第 97 窟 1 例(见图 7 - 13)。

这个时期的壁画多为说法图。画面人物不多,但形体高大,构图疏朗,失去了唐宋时期的严谨饱满的风格。人物已是西夏民族特点的形象。造型一般面相长圆,腮部肥大,鼻梁长直且高,细眉柳眼,身材一般比较修长,表现出党项族的面貌特征。供养人像的衣冠服饰则为秃发毡冠或云镂冠,后垂红结绶,圆领窄袖团花袍,腰束带。这显然已不是汉民族的样式,而是西夏人的形象和装束。世俗人物的衣冠服饰也发生了变化,男像秃发毡冠或云镂冠,冠后垂结绶;着圆领窄袖团花袍衫,腰间束带,佩戴解结锥、短刀、荷包、火镰、火石等物,充分体现了北方民族生活习俗和特点。

中期壁画的一大特点,是较为明显地受高昌回鹘佛教艺术的影响。

到12世纪初叶，莫高窟出现了一些与吐鲁番伯兹克里克石窟西州回鹘时期画风相似的艺术：脸型椭圆、直鼻、长眉、细腿的佛和菩萨，造型结构挺拔结实，效果多似版画；装饰方面无论藻井、边饰，所用纹饰、色彩都有特点。如石窟中佛像头光和身光中编织纹样和火焰宝珠纹样，两处石窟说法图的构图形式、人物造型、衣冠服饰、色彩配置以及艺术风格等，都有不少共同和相似之处。又如莫高窟西夏中期壁画中流行的、具有强烈时代特征的波状卷云纹边饰，饱满而顶部稍尖的八瓣莲花以及藻井中龙的形象与画法等，都与伯兹克里克石窟同类纹样非常相似。这些情况反映出西夏时期敦煌与新疆高昌地区在文化上的密切联系，反映出这些地区的汉、党项、回鹘等几个民族间佛教艺术的交融。



图7－13　罗汉　97窟(西夏)

在赋彩方面，这个时期也有所变化。虽然颜色品种比较贫乏，但已不像早期壁画那种多青绿色而稍偏于冷的色调，而是多用朱、赭，色调比较热烈明快。壁画中很少用金，很少用浮塑贴金和沥粉堆金法。表现手法上较多使用勾填法来处理线条与色彩的关系，在客观上增强了

画面的装饰效果。这种勾填法早在唐代便在莫高窟的壁画中出现了，唐后期运用比较普遍，西夏中期壁画多沿用此法。在线描上，除继承曹氏画院的兰叶描外，又接受了中原挺拔有力的折芦描。这种线描约始于梁楷、李公麟，在莫高窟西夏壁画中又有所发展，线条变得更硬。在晕染方面，西夏时期没有多大变化和创新，基本上还是以前那种中原汉式传统染法和西域凹凸法的结合运用，于其中略有变化，大同小异。晕染所赋色彩，一般比较清淡，着意突出线描在造型上的主导作用。另外，有时所染颜色边界清晰而不晕开，因此看上去有一定的装饰效果。如莫高窟第 97 窟北壁诺矩罗大阿罗汉图中之男侍从像，其肉体部分是淡赭红的晕染，面部是中原式与西域式之混合，而身体部分则基本采用西域式晕染法。

7.3.2.3　具有党项民族特色的晚期壁画艺术

西夏晚期，是壁画艺术民族风格和民族特点进一步发展和成熟的时期。这时的人物形象，特别是世俗人物形象，可以榆林窟第 29 窟为典型代表：身材修长，秃发，长圆形的面孔，两腮外鼓，深目、高鼻，耳垂重环，脚穿钩鞋。文武职官和庶民百姓的衣冠服饰都与史书记载相吻合，是典型的党项人的形象和装束打扮。

西夏晚期壁画艺术，大体有两种画风：一种是赋色厚重，色彩与线描并重，具有浓厚的神秘气氛，如榆林窟第 2、3 等窟部分壁画，显然是深受西藏密宗艺术影响的一种画风。另一种是以线描为主、色彩为辅，以中原汉民族绘画传统发展出来的画风。西夏晚期壁画，在线描艺术方面是很有成就的。其代表性的作品要算榆林第 2、3、29 等窟的壁画，尤其是第 3 窟南、北壁中央西方净土变中大规模的建筑画。除了建筑结构本身形象的精确和透视关系的妥帖外，建筑画一丝不苟和精致流畅的线描功力，也是值得称道的。画家继承中国绘画的传统，充分发挥了线描艺术在建筑画上的表现力，取得了相当的成功，给后来元代荟萃诸家之长、取得线描艺术的空前发展，做了坚实的铺垫。榆林窟第 2 窟的两幅水月观音，第 3 窟的文殊变、普贤变是代表西夏民族风格的艺术作品。从这些壁画中我们可以看出，他们摄取了吐蕃、沙洲、西凉的佛

法，学习了北宋画家的人物造型、辽朝的笔墨构图、回鹘人的色彩装饰，兼收并蓄、融化贯通，用雄强的党项精神铸为一体，成为我国美术史上一个新的风格——西夏美术。

7.4　霞光灿烂的元代艺术

公元 1227 年，蒙古成吉思汗灭西夏，结束了 100 多年的分裂状态，建立了一个地跨欧亚的大帝国。元代对敦煌的统治，始自铁木真五征西夏之年，即公元 1226 年，止于明将冯胜西征，其部将付友德等迫使元朝的残余投降，即明洪武五年（1372），历时 146 年，比元朝对中原的统治长约半个世纪。元代统治者除宣扬儒家思想外，还重视道教，大搞“三教平心”，“以佛活心、以道治身、以儒治世”；对伊斯兰教、基督教、犹太教也都兼收并蓄，在佛教中又以藏传密宗最受尊敬。[1] 在蒙古进军河西之初，铁木真即向西藏喇嘛教表示皈依；西藏地方势力也曾派出代表向其表示臣服，这是蒙古、西藏统治者间发生关系的开始。此后，由于蒙古元朝统治者对于西藏喇嘛教的支持和提倡，使其影响遍及全国。特别是西藏著名喇嘛八思巴等，都曾在河西长期居留，弘扬佛教，敦煌佛教和佛教艺术受其影响也是势之必然。《马可 · 波罗游记》所记沙洲城和当地的风俗情况，即可证明。由于密宗萨迦派的特殊地位，在敦煌的莫高窟中出现了引人注目的西藏式密宗宗教艺术。元代的莫高窟佛教艺术，在西夏佛教艺术的基础上，大量吸收西藏佛教的内容和形式，在莫高窟佛教艺术史上独树一帜。[2]

敦煌莫高窟在元代新开洞窟 8 个，重修洞窟 19 个，总计 27 窟。同历代相比，元代所开窟数和壁画面积都是为数不多的，这同其统治敦煌的时间相比，也是不相称的。但是元代的莫高窟艺术，有对前代艺术遗产的借鉴，更兼强大统一的元帝国使中断的丝绸之路再度复通，许多新的因素传入，壁画内容和形式都一展新貌，出现了新的风格，取得了新

〔1〕周大正：《敦煌壁画与中国画色彩》，人民美术出版社 2000 年版。
〔2〕孙修身：《莫高窟壁画艺术 · 元代》，甘肃人民出版社 1986 年版。

的成就，尤其是壁画中的色彩感染力，给观者以深刻印象，从而打破了莫高窟最后时期的沉寂气氛。

7.4.1 焕然一新的壁画内容

这一时期的洞窟壁画题材约有三四十种，具有多、杂、散的特点，有大乘、小乘，显宗、密宗，汉密、藏密，甚至梵密（印度、尼泊尔密教）等，兼收并蓄，不能不说不杂；题材品种虽多，但流行题材倾向不明显，即样样有而都绘制不多，故曰散。当然，从纵向比较的角度观察，藏密系统的内容无疑在这个时期比较流行并占有主导地位，这正是元代时期壁画题材内容方面的一个特点。另一个特点是净土宗经变画，从隋唐以后七八百年间一直兴盛不衰的主导地位上滑落到从属次要地位，而代之以各种新的藏、汉、梵密尊像画。尊像是西夏和元代两个时期将近300年间的主要石窟壁画题材，有千手千钵文殊菩萨像，均结跏趺坐须弥山上，千手各持一钵，钵中各出一化佛，分布如圆轮。须弥山耸峙于大海中，上有双龙缠绕、日月相对。还有千手千眼观音像。元代至正年间（1341—1368）第3窟的千手千眼观音像一铺，人物较少，观音11面，叠头如塔；千臂千手，摆列如轮，每掌中各有一慈眼。图上部有飞天，两侧有功德天、吉祥天、婆薮仙、火头金刚、毗那夜迦等，布局严谨，造型真实，多为中原人物形象，有的衣冠如道教神像。其线描纯熟、变化丰富，以圆润秀劲的铁线勾勒面部和肢体，用折芦描表现厚重的衣纹褶襞，用顿挫分明的钉头鼠尾描表现力士隆起的肌肉，又用清丽飘逸的游丝描画出蓬松的须发。为了刻画不同的质感，作者使用了多种线描，既使形象更加真切感人，也显示了元代绘画艺术的高度发展。第61窟甬道南壁的巨形炽盛光佛，大约是元代修造窟檐时所绘。图中佛像坐轮车上，右手以一指顶法轮，前有诸天引导，车后龙旗飘扬，金刚力士跟随，上空有众多天人及天宫诸星宿。此画与窟内以文殊菩萨为主像的内容密切相关。

元代壁画题材还有一类是西藏式密教图像。藏密是在西夏时代从西藏传来的，也有两种：一种是曼陀罗，即坛城图，如第3窟之五方佛曼陀罗，是一面观音曼陀罗，四方有塔，塔两侧有旗，圆坛与方城层层套

叠，逐步深入。这是休息用的坛城图样，也有优美的人物形象。这幅圆环中的树下美人图，美人手攀菩提树，双脚交叉，舞姿优美，神情恬静，显然是印度和尼波罗美女的风貌。另一种是金刚（或明王），如 26 窟不动明王作忿怒像，一手持金刚杵，一手执蛇，脚下踏蛇，是降服一切魔鬼的教令轮身。又如第 4 窟的军荼利金刚，忿怒像，八臂，持轮、杵杖等法器，双脚踏莲花，身在火光中，是降服魔鬼惑乱的明王。第 465 窟壁画为萨迦派宗教艺术，内容有以大日如来为中心的五方佛及各种明王愤怒像以及双身合抱像，即所谓欢喜天、欢喜金刚（见图 7－14）。明王像面目狞恶，裸体做舞蹈姿态，比例适度，线描细腻，晕染颇有立体感。



图 7－14　欢喜金刚　465 窟（元代）

这铺壁画既有明显的来自尼泊尔和印度的影响,又有较多西藏原始宗教笨教成分,表现出萨迦派艺术的独特风格。

西夏和元代的供养人画像为数极少,但人物造型和衣冠服饰很有民族特色。元代供养人画像仅一二例,面相宽肥,戴笠帽,穿窄袖袍、六合靴,这就是蒙古民族服装"质孙"(一色服)。其中最具代表性的是莫高窟第332窟和榆林窟第3窟中的蒙古族供养人画像(见图7-15、7-16)。第332窟甬道南壁的男供养人画像,头戴卷沿笠帽,有的顶饰羽毛,帽后垂巾,身穿交领窄袖长袍,外套半臂衫,肩上饰披肩,脚穿长筒皮靴。女供养人头戴高耸的瓶形顾姑冠,冠后垂巾带,身穿交领窄袖长袍,足穿皮靴。其中前排有一身形高大的供养人,头戴高大的顾姑冠,冠后垂披巾,身穿染花交领大长袍,长袍后襟曳地,双手合十,像前有一男童持花引导,像后有一女仆牵持衣襟,反映了蒙古贵族妇女的装



图7-15 蒙古族供养人 332窟(元代)

扮。榆林窟第3窟的蒙古族男女供养人画像与332窟相似。



图7－16　供养人　榆林窟3窟(元代)

元代时蒙古族统治敦煌地区,在莫高窟和榆林窟营建重修的洞窟都很少。元代流行密宗,分藏密和汉密。藏密宗教中无飞天,汉传密宗艺术中现存的飞天也不多。[1] 其中最具代表性的是画在第3窟南壁和北壁千手千眼观音经变图上置于两角的4身飞天。北壁观音经变图上方两身飞天造型较为完美。这两身飞天相对对称,形象、姿态、衣饰基本相似,头梳锥髻、戴宝冠,脸型丰圆,长眉秀眼,上体半裸,项饰璎珞,臂饰宝钏,一手托莲花,一手执莲枝负在肩上,乘黄色卷云从空而降,衣裙巾带很短,身体沉重,飞动感不强,已无佛教飞天的姿态风貌,而像是两位乘云飞行的道教仙童(见图7－17)。

〔1〕谢生保:《敦煌飞天》,甘肃人民出版社1995年版。



图 7－17　飞天　3 窟(元代)

7.4.2　崭新的壁画艺术

元代壁画中密教题材十分突出,特别是接受了从西藏传来的萨迦派密教艺术。虽然开窟画壁为数不多,但是由于出现了新的风格,取得了新的成就,从而打破了莫高窟最后时期的沉寂气氛。

7.4.2.1　人物形象各异

元代密宗普遍流行,内容一致而风格不同。一种为藏密,即传自西藏的密教画,人物形象比例适度、解剖合理。脸型有方形、广额秀颐型,长眉大眼,身姿婀娜,人面或作青色或作绿色,或作红绿阴阳面,对比强烈,阴森恐怖。这种密教艺术直接受到印度、尼泊尔的影响。另一种是唐代密教画的继承和发展,形象多似中原官吏贵族,天女、梵王均着当时汉族的朝服或礼服。线描多种多样,菩萨的面部、肢体为秀劲圆润的铁线描,厚重的衣纹用折芦描,力士强健的肌肉则用顿挫分明的钉头鼠尾描,蓬松的须发用飘洒的游丝描,各极其妙,充分发挥了线描的造型

功能，表现了不同的质感，通过真实的外貌，深刻地展示了人物的内心感情。这淳厚典雅的风格，是敦煌壁画衰落时期光彩夺目的杰出作品。

由于在技巧上吸收前人经验，以遒劲有力的铁线描，勾勒出人物轮廓，然后在轮廓线内淡施晕染，绘出肌肤，使之形成凹凸，产生向背明晰之感。人物的服饰，采用生动、多变、流畅的折芦描，将复杂的衣褶、飘带等画得层叠有序，飞扬飘举，相得益彰，意象统一。如第3窟北壁的千手千眼观音，形象生动，惟妙惟肖，特别是他那众多的手，千姿百态，变化万端。旁侧的婆薮仙，已不再是过去瘦婆罗门的形象，而是头戴宝冠，长眉弯曲下垂，身着交领宽袖长服，二目前视，仪态虔恭，持重端庄，神采奕奕，这是当时的士大夫形象。辨才天二目对视，樱口紧闭，头梳高髻，戴花冠，鲜花偏簪，身着时装，一手持莲花，一手置胸前，作供养之状。此窟四角的飞天，似从四面八方飞翔而来。她们手执荷叶和吉祥花，飞向菩萨，致礼供养。那火头金刚面相狰狞，似欲对渎神者随时施以严惩。此窟壁画是画工史小玉施艺展技留下的精品，堪为蒙元时期莫高窟洞窟的代表。

第465窟的人物造型则采用展示法，使人物形体的阴阳向背了了分明，如织帛师、云碓师诸图，都能使我们看到人物的多角度侧面。这种表现手法，是过去所无或少见的。以传统的铁线描勾勒出形体的轮廓，达到影像清晰的效果。衣饰极少采用早期使用的折芦描，如垂帐衣纹等都是用铁线描绘出的。设色多用青、白、金、蓝等色，特别是白色的运用，更有独特的地方，其效果洁白无瑕、莹润如玉，如说法图中的菩萨像等。涂色多是一气呵成，少有叠晕。表现人物，首先是将人物加以区分，区别世俗人物和天国神人，以及这些人物地位高下之不同。对于神佛菩萨和王公贵族，表现他们的娴静高雅；对于下层人物，则表现他们的粗犷与朴实。这样既造成人天相依的神秘感，又可表现出高下卑尊之不同。人物造型回避或少用早期的亭亭玉立、坐式端庄的雷同模式，改用三角形的造型，以表现人物多变的姿态，使每个人物各具姿态。在人物的排列上，也将不同的服色、肤色图案化，背景以浅色绘制，人物以浓重的色彩画成，使人物十分凸显。

7.4.2.2　线描丰富多样

元代壁画艺术中的线描，除了继承唐、五代绘画中的各种线描外，又增加了一些运笔有更多变化的线描，如折芦描、钉头鼠尾描、减笔描等的运用。折芦描是南宋梁楷从吴道子、李公麟笔意中画出的一种线描形式，画衣褶线描用笔锋较尖和细长的笔，转折处均着意顿挫，形成似芦苇急折之状，如第3窟壁画人物的衣纹、飘带、口角线等。钉头鼠尾描犹如宋徽宗的瘦金体书法之用笔，落笔力透纸背，先以侧锋顿笔，使起笔形如钉盖，行笔则用中锋，收笔轻缓，线形头粗尾细，犹如鼠尾。敦煌只在榆林窟第3窟和莫高窟第3窟的西夏、元代壁画中的人物衣纹、飘带及山水的线描和皴法中有见使用。减笔描是与工笔相对称的一种线描，力求简练概括，是以貌取神的技法之一，难度大于工笔。这些线描的运用集中于第3窟的千手千眼观音壁画，该作品是元代新出现的一种构图和技法处理形式。尤其是在线描方面，把高古游丝描、行云流水描、琴弦描、铁线描、兰叶描、折芦描、钉头鼠尾描、柴笔描、减笔描等都运用其中，集十数种线描在一幅画面中，堪称现存古代中国壁画中为数不多的工笔淡彩画杰出作品。虽然由于佛教内容的限制，使作者不能随意在壁画中抒发情怀，发挥其他技法和创作优势，但仅仅在这新的一种构图形式中就已体现出了宋以后书法运笔的深刻含意。[1]

到元代，水墨画的线法及其表现形式正式反馈到莫高窟。如莫高窟3窟，以及榆林窟3窟等以墨线为主的表现形式。壁画以深厚的线描功夫为特长的工笔淡彩，创造出的千手千眼观音菩萨设色清淡典雅，俨然中原画风，特别是将折芦描、铁线描、游丝描、钉头鼠尾描相结合，把线描造型推到极高水平，体现出文人画风进一步发展的趋势和特点，这就是以线为主以色为辅的工笔淡彩技术。壁画以粗糙的泥壁作底，绘以精细微妙的线描，用色淡雅，色不压线，色不抢线，充分显示了线描的表现力（如图7－18）。这时的线条与唐代103窟维摩诘的线法有许多共同之处，如线条用墨来勾勒，用色比较简单，线条也都采用两边画

〔1〕吴荣鉴：《敦煌壁画中的线描》，载《敦煌研究》2004第1期。

成的方法。但这时的线法更注意浓淡变化和转折停顿，使形体的转折处线条变化多端，特别是衣服飘带与饰品的画法，不仅有粗细起伏的用笔变化，而且还非常注意线条在物体的前后空间以及主、次的表现，即近处物体线条用笔都较浓重粗大，次要的极远处的线条较淡较细。另外，无论线笔是浓是淡，其中的水分都大大地增多了，显得浓淡变化更为自如生动。与此同时，在壁画中又出现了另一种造型线法，该线法仍以墨线勾成，且多用较浓的墨，线条不求浓淡的变化，这一点与唐代早期线法相似，但不同的是特别强调起笔的效果：



图 7－18　线描　3 窟（元代）

起笔以侧取势，锋转停顿后，转中锋行笔，收笔作渐提收势，力送尾部，不留明显回锋之势，有明显的“钉头鼠尾”的效果。这种线条挺拔有力，布局匀称工整，疏密穿插自然贴体，造型特别严谨。密宗艺术传入敦煌地区之后，汉地画家采取了两种表现手法，第一种是如上述莫高窟 3 窟的画中使用中原的水墨线法造型；另一种就是保持了印度和西藏密宗艺术的造型风格，线法用一种极其工整而细小的墨线来造型，线与线之间交接严谨，许多形体，都是用无数的线表现勾成。尽管这些线条

极细，但仍不失装饰线法，线仍然支撑着表现形体的重任。这是汉地画家把西藏艺术融入中国绘画所产生的一种风格。当然，这种带有外来成分的表现形式也许不合汉民族的审美习俗，所以并没有流传下来，只有西藏的噶当艺术保留至今。元代艺术虽然是莫高窟艺术创造所历10个朝代中最后一个朝代，但它在中国线法的追求和发展中做出了应有的历史贡献，为莫高窟艺术放射了最后一道耀眼的光芒。

7.4.2.3　色彩冷艳厚重

465窟以密宗的欢喜金刚为造型的形象，许多动态各异的裸体造型给人以新异的感受。此外，新异的另一个原因在色彩上，其浓重艳丽的色调，美艳之中令人怖畏，效果强烈令人惊叹。与敦煌晚期的风格趣味不相同的颜色和情调，是装饰性绘画的一种风格样式，带有浓重的印度和西域风格及情调。

就色调而言，它不同于晚唐以来所常见的红绿对比色调，也不同于文人画风之古香色调，基本上是由以石绿为主色与黑、灰、白所构成的冷色调。在鲜明色中出现了普蓝、群青、赭红、淡土红、紫灰、土黄和金色。除石绿之外大多以小面积和点缀色出现。石绿多用作底色，起着色调的统帅作用。用作底色的还有灰蓝色和白粉底，用以区别不同的画面色调。其底色的不同变化对色调的新异起了一定作用。大量的黑、灰、白色与鲜明色配合，是色调成功的关键。画中的鲜明色除石绿外，其他颜色其实并不十分鲜明，土红和赭红都已减弱了浓度和使用面积，起着点缀色的作用。画面没有过强的暖色可与石绿抗争，强烈的黑白对比突出了人物的整体效果，并取代了强烈的冷暖对比，其他颜色在深沉的色调中隐现出色彩的丰富感。

就画风而言，是装饰性的勾线平涂。勾线虽不像中原文人画那么多讲究，所勾黑线细而均匀、隐而不显，突出了色块的装饰作用。在用色上，一个重要的方面是佛像的肤色由各种不同颜色画成。该窟的佛像、金刚数量众多，构图结构饱满，其头部和裸体颜色占有很大面积，肤色的变化在很大程度上决定了色调的丰富感。就该窟而言，用得最多的是黑色皮肤，此外有紫灰、群青、淡紫、赭红、灰色、白色等七八种之

多,这是壁画色彩出现神秘感和丰富感的一个原因。画师之所以把佛像的肤色画成各种颜色,仅仅是出于形式美感的需要,并非着眼于皮肤固有色的真实性。装饰性绘画的一个特点就在于此。肤色的不同只是用以表现佛像的不同身份和地位,只能看成是一种色彩符号而已。人物肤色的变化对色彩的丰富感起着重要的作用(见彩图 7 - 19)。[1]

7.4.2.4 构图别具一格

千手千眼观音,不同时代、不同画工,在表现上有所不同,布局结构颇不一致。第 3 窟的一铺千手千眼观音像,人物较少。观音 11 面,叠头如塔,千臂千手,摆列如轮。"每手掌中有一慈眼。"图上部有飞天,两侧有功德天、吉祥天、婆薮仙、火头金刚、毗那夜迦等,布局严谨、造型真实,多为中原人物形象,有的衣冠如道教神像。为了刻画出不同的质感,作者使用了多种线描,既使形象更加真切感人,也显示了元代绘画艺术的高度发展。在第 3 窟内,将折芦描与铁线描、游丝描、钉头鼠尾描相结合,把线描造型推到极高的水平,避免了设色清淡典雅的纯然中原画风。与此形成对照的是称作秘密寺的 465 窟,色彩浓重鲜明,美艳之中令人怖畏,艺术效果强烈,别是一番境界。第 465 窟是一个大窟。此窟现存壁画是莫高窟中的佼佼者之一。全窟画西藏佛教所信仰的主要内容:窟顶绘有以大日如来为中心的"五智圆通",藻井大日如来,东披阿众佛,南披宝生佛,西披无量寿佛,北披不空成就佛,四壁画怖畏金刚等等。布局采用散点式的排列组合法,将所有人物、动物、植物等,上下左右地排列,组成织锦般的背景。如南北西三壁的怖畏金刚的背景,画面组合上,疏密相兼、粗细相间,疏可走马、密不通风,细至一丝不苟、繁缛绮丽,粗则一笔了了、不加润饰,既细密严谨,又奔放粗犷。

敦煌莫高窟蒙元时期的壁画艺术,是汉蒙藏各族人民用血汗共同浇灌而培育成的花朵,有许多精湛的艺术品。莫高窟壁画艺术的发展也到此终止,它犹如反照的夕阳,霞光灿烂,继之而来的则是落日的黄

[1]周大正:《敦煌壁画与中国画色彩》,人民美术出版社 2000 年版。

昏。[1]

晚期壁画，在运用线描技巧塑造和刻画形象方面，在山水画和装饰图案等方面，都取得了较高成就。璀璨的唐画，主要以宏博的气势、壮观的规模、饱满的构图、绚丽的色彩见长，而晚期的艺术，尤其是西夏和蒙元壁画，主要是以充分发挥线描的造型功用，继续探索创新，推出了折芦描、钉头鼠尾描等新的描法，综合运用各种不同线描的技巧，巧妙处理各种不同线描之间的衔接过渡，巧妙处理线描同色彩之间的微妙关系，依靠线描艺术来刻画形神兼备的生动形象，打动人心、征服观者。从这个意义上说，西夏和元代壁画的一个最突出的成就和最明显的特点是集线描艺术之大成、登线描艺术之高峰，将敦煌壁画艺术，特别是其中的白描、淡彩画推向了一个新的发展水平。回鹘族，特别是党项族和蒙古族，与汉藏及其他民族一起，共同为中华民族文化艺术的繁荣做出了杰出的贡献。

敦煌莫高窟，从公元366年到公元1367年的1000多年间，由于内容丰富、形式多样，反映出的内容演变和制作经验，精深宏博，是一座具有完整体系的艺术宝库。敦煌莫高窟艺术是我国历史上各民族在宗教信仰与意识上交织的结晶。1000多年来，经历过汉、鲜卑、回鹘、吐蕃、西夏、蒙古等各民族政权的统治，各民族都在这里修建过石窟，留下了有关的洞窟、彩塑和壁画，这些作品表现了不同宗派的佛教信仰、风格各异的艺术爱好和各具特点的生活方式。通过这些民族特色十分浓郁的艺术，可以看出各民族在艺术上的互相影响、互相学习的过程中所形成的共同审美心理和审美情趣，它是中国各民族源远流长、互依互存的历史所形成的重要标志之一。

[1]孙修身:《莫高窟壁画艺术·元代》，甘肃人民出版社1986年版。

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝敦煌壁画艺术论　上
作者＝李映洲主编；余太山丛书主编
丛书名＝欧亚历史文化文库
页数＝２１４
ＳＳ号＝１３５８７６５１
出版日期＝２０１３．０７
出版社＝兰州：兰州大学出版社
ＩＳＢＮ号＝７－３１１－０４１９７－７
中图法分类号＝Ｋ８７９．４１４
原书定价＝１４８．００（上、下册）
主题词＝敦煌壁画－研究
参考文献格式＝李映洲主编；余太山丛书主编．敦煌壁画艺术论　上．兰州：兰州大学出版社，２０１３．０７．